



CARMEN CERASELA DĂRĂBUȘ (n. Pavel) s-a născut în 3 februarie 1966, la Baia Mare.

Absolventă a Facultății de Litere (secția română-franceză) a Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca. Profesoară de literatură universală la Colegiul Național "Mihai Eminescu" din Baia Mare, apoi lector univ. dr. la Facultatea de Litere a Universității de Nord din același oraș.

A colaborat cu eseu și poezii la revistele "Tribuna", "Familia", "Cronica", "Poesis", "Archeus", "Convorbiri literare", "România-km 0" etc.



ISBN 973-686-146-5

CARMEN DĂRĂBUȘ

NICHITA STĂNESCU



Experiment poetic și limbaj

Eseu

casa cărții de știință

experiment poetic și limbaj

NICHITA STĂNESCU

CARMEN DĂRĂBUȘ

Carmen Dărăbuș

NICHITA STĂNESCU

Experiment poetic și limbaj

Fetei mele nepus de iubite,
Mara - Cormina Dărăbuș!

Mama

Del

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2001

Coperta: Ana-Victoria Câmpan

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

DĂRĂBUȘ, CARMEN

Nichita Stănescu : experiment poetic și limbaj /

Carmen Dărăbuș. – Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2001

148 p. ; 15x20 cm.

Bibliogr.

ISBN 973-686-146-5

821.135.1.09 Stănescu, N.

*"M-oi dezobișnui și eu de trup,
născând un Făt-Frumos al verbelor,
Cum lupul s-a dezobișnuit de lup,
de foame."*

(Tonul, vol. Noduri și semne)



Colecție îngrijită de Irina Petraș

Director: Mircea Trifu

Fondator: dr. T.A. Codreanu

Consilier editorial: Aurel Câmpeanu

Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință

3400 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor 6-8

Tel/fax: 064-431920

www.casacartii.com

e-mail: editura@casacartii.com

Soțului meu,
Ștefan.

I. Considerații asupra raportului semnificant/semnificat

*"Frânghia gravitației care-ți lega
talpa de lut, ora de clipă,
ai rupt-o brusc, cu mintea ta
împodobindu-ți glezna cu aripa."*

(Traian Vuia, *În ciclul Soldatul și armele*)

Libertatea oricărui demers hermeneutic nu poate fi convingătoare în afara "plăcerii textului"¹ despre care vorbea R. Barthes și care devine "o victorie împotriva terorismului metodologic" prin care "un spirit liber nu poate rămâne prizonierul nici unei constrângeri intelectuale, chiar dacă e vorba de constrângeri inventate de el însuși."² Printr-o analogie la nivelul instanței productive, nu receptoare, la fel va proceda N. Stănescu, refăcând poetic drumul condiției umane în căutarea identității de sine, a exprimării ei, negându-și demiurgic forme de manifestare artistică în clipa în care simte pericolul limitei oricărui lucru consacrat – de la încrederea acordată cuvântului până la convingerea ulterioară că toate evenimentele ființei interioare se pot petrece și pot fi exprimate prin multitudinea combinațiilor geometrice. Barthes sintetizează exemplar sensul lecturii formative: "Plăcerea textului aceasta este: valoarea trecută la rangul somptuos de semnificant."³ Investind axiologic semnificantul, depășește statutul clasic al acestuia, care capătă valoare prin semnificat. Semnificanța despre care vorbește Barthes (un posibil nume dat semnificatului) este "sensul în măsura în care e produs în chip senzual."⁴

Iată, așadar, voluptatea de manifestare a primelor volume din creația stănesciană, unde ieșirea din denotația cognitivă (a cuvântului care numește) se face prin conotația afectivă, flexibilă la

¹ R. Barthes, *Plăcerea textului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994, p.103

² Marian Papahagi, *Notă asupra traducerii la volumul amintit*.

³ R. Barthes, *op. cit.*, p.103

⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p.96

infini, dar poetul operează chiar la nivelul semnificantului, nu doar prin contexte care-l semnifică: "Mi se ierbise cerul de lumină,/ Cai mari urmau s-o pască rar." (*Tituba*, în *Opere imperfecte*) sau "Frumoasă stare a cuvântului/ și libertate tristă a lui I, a lui I nuștiucându-l de-a fi, de-a fi..." (*Lăsare în voie, Măreția frigului*) sunt câteva dintre numeroasele exemple. Artistului autentic, celui care creează, nu reproduce, nu-i este suficientă salvarea denotațiilor prin conotații, ci chiar modifică denotațiile după fluxul afectiv al receptării și numiri. Semnificantul însuși, spre a fi mereu actual, are nevoie de modelarea artei ori de vorbirea inedită. Percepțiile devin simple denotații în absența emoțiilor. Totuși, Stănescu folosește de cele mai multe ori o limbă comună într-o sintaxă deosebită. De altfel, pentru Greimas¹ semnificatul se manifestă la nivel sintactic, iar semnificantul, la nivel prozodic. Importanța conotațiilor se simte în contextul limbii naționale, care ordonează spontan experiența unei comunități lingvistice, generând particularități stilistice, fonetice, verificabile, fie și relativ, prin puterea de a impresiona. Iar ceea ce impresionează nu este o imagine artistică oarecare, ci emoția, felul în care artistul o simte, este cu precădere personalitatea artistului. Artă cuvântului devine o incitare a conotațiilor latente din denotație; ea creează nu doar imaginea, ci și înțelegerea ei, ceea ce presupune un sediu inițial unic, al Marelui Semnificant, al lui A, al lui I, al Sinelui ori al Punctului vedic: "Cuvintele tale și cuvintele mele/ erau lipite, pentru că/ locul din care se nașteau/ era unul și același pentru amândoi." (*Inscripție nedescifrată*, în *Necuvintele*) În poezia lui Stănescu, verbele obișnuite, dar care se refuză ordonării și semnificării consacrate, fac concurență imaginii. Vorbirea doar pare a se opri, uneori, în denotație, însă emoția pe care o provoacă o transformă în conotație. Acestea, prin demonetizarea datorată utilizării excesive, până la lipsa emoției, re-devin semnificant; așadar, semnificantul prim, verbal, devine semnificație, iar mai apoi este posibil să re-devină semnificant secund. Semnificantul își lărgeste conținutul și prin progresul cunoașterii, fapt vizibil la Nichita, printre primii poeți de consistență (exceptând dadaismul și futurismul – prea demonstrative, deci neconvingătoare, dar laudabile în intenția de a desțeleni coduri estetice fanate) care luptă împotriva unilateralității formelor tehnice, a monotoniei și a banalității

alcătuirilor materiale citadine prin aceleași mijloace. Se opune sărăciei de comunicare denotative, tehnocrației prin imitarea ei prin cuvânt. A cuvântului devenit simplă reflexie a realității, lipsit chiar și de magia reflectării în oglindă: este peisajul citadin, al ființării contemporane care trebuie să se manifeste prin alte tipuri de sensibilitate, care să păstreze echilibrul omului cu lumea și cu sine, după secole de raportare la matricea unei naturi străine de agresiunea tehnicii. Cuvântul creator de imagine artistică trebuie să medieze, să păstreze diverse forme de echilibru, fără de care cuvântul nici n-ar crea, nici n-ar reflecta: "Alunecare de idee-n lucruri,/ cădere de cuvinte-n dinți/ un cer cu frunze care-l scuturi/ din verde-n galben scos din minți/ și câte zone reci se-ncheagă/ și de necontrolat cu văzul/ mandibule de cai încep să spargă/ în dinți, din staule de vânt, ovăzul./ E tulburată glezna cu brățara/ dansând pe tâmpla mea fierbinte/ căzută-ntr-un străfund de vară/ pe-o scară ruptă de cuvinte." (*Alunecare*, ciclul *Orfeu în Câmpia Dunării*). Semnificantul în absența unui semnificat convingător emoțional duce la alienare; creația omenească trebuie mereu explicată verbal, iar arta face asta în felul în care ea și-o asumă. Ca dovadă că ideea se naște în același timp cu lexicul, apoi, urmând rostirea (ori scrierea), poetul își face, la nevoie, singur cuvintele fluxului poetic. Ele îi revelează alte semnificații lumii noastre banalizate de cotidian, așadar aceeași, o lume care provoacă anumite reacții înnoitoare. În ciuda violentării limbajului – aici în sensul nobil al cuvântului – Nichita Stănescu evită pateticul dramatic, oricât ar fi substanța poetică de gravă, pentru că, el însuși foarte sensibil fiind, detestă orice violentare a sensibilității. Puterea sa creatoare generează experiența percepută emoțional, încât o emoție fugară în planul realității devine eternă, prinsă într-o greu de găsit sintagmă potrivită, scoasă din banal.

Pornind de la structurile de adâncime ale limbajului, Stănescu sintetizează într-un spațiu istoric (deci concret) atitudinea orientală contemplativă cu elemente de ludic balcanic și înclinația occidentală spre conceptualizare, deși Mircea Cărtărescu vorbește despre opoziția dintre poezia lui Dimov și cea stănesciană ca "o reluare ciudată, dar perfect simetrică, a marii opoziții dintre Ion Barbu și T. Arghezi de dinainte de război, la urma urmelor o nouă variantă a opoziției arhetipale dintre aticism și asianism, dintre spiritul heraclitian și cel pamenidian, dintre conceptual și

¹ J. Greimas, *Despre sens*, Ed. Univers, București, 1975

senzorial.¹ Or, eu cred că la Nichita Stănescu există atât senzorialul, cât și conceptualul – așa cum voi încerca să demonstrez în capitolele ce urmează –, dar în evantaie valorice diferite, urmând anumite etape ale creației, într-o căutare prin ființare ce, uneori, ia chip euforic, alteori sceptic, în funcție de redistribuirea limbii, care, observă R. Barthes, se produce prin tăietură, definind, astfel, specificul celor doi termeni: semnificantul și semnificatul: "Două margini sunt trasate: o margine înțeleaptă, conformă, plagiară (e vorba de a copia limba în starea ei canonică, așa cum a fost fixată de școală, de folosirea ei corectă, de cultură, de literatură), și o altă margine, mobilă, vidă (aptă să ia orice contururi), care nu este niciodată decât locul efectului său: acolo unde se întrevade moartea limbajului."² Arta stă, desigur, pe malul periculos, exprimând modalitatea tumultuoasă de cristalizare a emoției, fără a o explica; ea este forța de a construi variante ale invariantelor, așa cum sunetele se dezlănțuie din foneme, într-o personalitate cu totul distinctă: "Ba muiere, ba bărbat e./ semn și semne la un loc/ o, cuvântule, cetate/ pururea în fum și foc." (*Labirint în flăcări, Orfeu în Câmpia Dunării*) Experiența nu poate deveni emoție decât în prezența comunicării. Iar emoția estetică ne salvează de descifrarea rece a realității, alienantă, care ne poate sărăci existența. Poetul, când nu schimbă invariantele, le utilizează într-un anumit mod care este expresia atitudinii afective față de ea; poezia "vitaminizează" mereu semnificantul pentru că "semioza poeziei este procesul prin care un semnificant verbal sporește conotația semnificației prin simbolizare și motivare."³ Izotopia lui "A" se cere dezvăluită în poliizotopia textelor, dublată apoi de pluralitatea lecturilor – o altă șansă a semnificantului de a deveni mai consistent: "Să-l omorâm cât mai repede pe A/ să-i eliberăm pe închișii lui./ Dacă poți, dumneata/ bate-i în strigare un cui." (*Asasinare, În dulcele stil clasic*), pentru că "Numărătoarea începe cu doi./ Unul nu este numărabil." (*Numărătoarea, idem*) Însă nici literele izvorâte din A, nici cifrele eliberate din 1 nu-și pierd cordonul ombilical, pentru că semnificantul rămâne acel ansamblu de structuri în corelație cu cele ale semnificatului. Nu există etapă a creației sale în care Nichita să nu se raporteze la matricea

¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 303

² R. Barthes, *Plăcerea textului*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1994, p. 12

³ H. Wald, *Expresivitatea ideilor*, Ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 176

originară; iar specificitatea limbajului poetic vine din tratamentul particular prin care limbajul își subordonează câmpul semnificantului. Unitatea unui univers poetic poate veni, la acest nivel semiotic, din faptul că semnificantul global al unui ansamblu devine materializarea structurală a manifestării lingvistice. Sensul este supus, perpetuu, unui proces necesar de actualizare în care rezultatele literaturii sunt foarte importante. Structura semantică la Nichita Stănescu este produsul organizării unor universuri semantice diferite de-a lungul etapelor creației sale poetice, unde eminescienei suprateme a timpului îi ia locul, aici, *supratema cuvântului*.

Punctul vedic, atomul originar epicureic este unul proteic: "Presimt cum încep să-mi pierd singurătatea/ cum unu se tocește de vânt,/ cum punctul își rămâne sieși/ larg." (*Neobișnuitul firesc, în Opere imperfecte*). Soarta personalităților unice la un moment dat este aceeași: în mișcare vine altă lume cu al său limbaj, alt punct se rostogolește din punctul inițial, generator, și ordinea s-a schimbat. Este, de fapt, conotația extinsă a unui cuvânt, ucisă de o alta întru revigorare; Aleph este denotația proteică, iar referentul mereu Dincolo. Astfel, alături de sentimentul deznădejdiei, nu lipsește chiar cel al ridicolului, ca marcă a lucidității, salvându-l conștiința faptului că iluzia vieții este superioară iluziei artei: "Unu este un punct/ oricât ar crește/ oricât s-ar îndoi și s-ar întrei/ și s-ar împătri (...) I-ha, I-ha/ eu sunt un om de cal/galopând într-un punct./ (...) Nu există doi/ Calul și cu mine suntem un punct./ Nu există trei/ Drumul și calul și eu/ de-a-nălțare pe el/ suntem un punct." (*Un om de cal, în Epica magna*). Iată cum atât de mult lumea (poetică ori ba) și înțelesurile ei țin de coduri și de cheile deschiderii lor: "Semnificația nu este, așadar, altceva decât această transpunere dintr-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un alt limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de transcodare."¹ Or, pentru aceasta este nevoie a merge la rădăcinile intuiției, la poesisul discursiv, unde procesul lingvistic produs la un nivel de adâncime înspre unul de suprafață se realizează prin metaforizare.

¹ A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 27

Cuvântul – reflexie a realității

Înainte ca procesul intim să domine modelul real, transformându-l, poetul cunoaște un drum (pentru unii, ca Stănescu însuși, foarte scurt) al găsirii metodei ca rezultat al temperamentului. Asemeni naturii, care se identifică cu mersul evolutiv de la lipsa de conștiință la dobândirea ei, în artist se reflectă lumea, ajungând prin el la starea de conștiință. În cazul artistului, impulsul instinctiv, talentul aleg modelarea, dar modul de exprimare a intenției artistice este dificil, astfel că întâi încearcă să dibuie semnificantul spre a-l exploata, ca mai apoi numirea să devină altă ordine. La început, poetul caută să subordoneze semnificația abstractă a cuvântului celei senzoriale, ce captează sentimentul. Un semn al valorii poetice este capacitatea de a spune inexprimabilul, în numeroase tentative de a se identifica cu Creatorul: "Eu sunt făcut de Dumnezeu, pentru că/ eu l-am făcut pe Dumnezeu// Eu nu sunt nici bun, nici rău/ ci sunt, pur și simplu// eu sunt cuvântul *sunt*." (*Necuvintele*) Identificându-se cu uitarea de sine, dionisiacul restabilește, prin implicarea lui "sunt", legăturile dintre om și om, îl duce pe artist mai aproape de natură (clasică sau citadină), fără a dori, pentru început, să creeze alta prin cuvânt, ci mulțumindu-se cu asumarea voluptoasă a acesteia, eliberându-se de convenții. Este ceea ce face Nichita Stănescu dezbărându-se de convențiile estetice care creau un epigonism mai mult ori mai puțin subtil. Mircea Cărtărescu stabilește poeziei sale de pînă în anii '70 un statut modernist, după care ar urma o etapă epuizată; or, eu cred că urmează căutarea altor formule estetice, așa cum voi încerca să demonstrez. Accepția dată de Cărtărescu postmodernismului poate încheia încă de la început o posibilitate a cuprinderii universului poetic stănescian, minus "artificializarea asumată": "Recondiționarea formulelor poetice revoluate, ducând la falsa aparență de romantism, clasicism, baroc etc. și artificializarea asumată [...] sunt trăsături estetice ale fruntariilor postmoderne."¹ vorbind chiar despre un "bacovianism al etapei finale"². Nichita Stănescu imită clișee de sonorități cu predilecție romantice ca o autoironizare a romantismului său structural într-un volum al cărui titlu se vrea o întoarcere

programată la "dulcele stil clasic", epitet ușor ciudat aplicat unei noțiuni ce presupune sobrietatea: "De ce n-aș crede că există/ tu ce respiri din unde,/ tu singura, văzuto doar cu ochiul/ triumfiular, din frunte." (*Mult vechii de romantici*). Însă disoluția materialității lumii se transferă conceptelor, Ideii pure prin parcurgerea drumului în sens invers, de absorbție a materiei după desfășurările baroce somptuoase ale ei de la început, catalizată de afect, căruia îi ia locul intelectul. Așadar nu e disoluția în anorganic. Forme personalizate ale sinesteziei simboliste nu lipsesc – unde victoria semnului muzical asupra celui lingvistic aduce ecouri din Verlaine: "O, muzică, tu vibrație/ cea mai rară/ pentru că niciodată nu vom/ sări deasupra urechii noastre.// O, voi mirosuri, minunatelor/ pentru că inima mea călătorește/ uneori spre copilărie/ prin tunelul vostru/ O, voi culorilor, fătărnice/ a luminii.// O, voi cuvintelor, cuvintelor/ pe care le desfășoară mereu/ în urmă, ca o locomotivă/sufletul ei negru.../ Orice corn poate să vă străpungă// cuvintelor/ și orice dorință de corn/ cuvintelor, necuvintelor..." (*Ars poetica*, în, *Necuvintele*). De altfel, Nichita Stănescu mărturisește: "Vreau să subliniez că poezia scrisă este numai o formă a poeziei, și ea este rezultatul poeziei trăite."¹ Sau "Prima barieră pe care am rupt-o a fost aceea a cuvintelor (înțelegând că ele sunt materialul poeziei) făcându-mă să mă întorc de la poezia personală, strict legată de cuvinte, la o poezie din ce în ce mai impersonală, deci cu o adresă mai largă."²

Oricum, lumea sa de început cunoaște o fericită contopire a semnului lingvistic cu cel muzical și matematic, într-un numirea lumii ca mod personal de asumare. După R. Barthes, poezia nici nu este dependentă de un semn anume: "Poezia nu este decât o Proză decorată cu ornamente sau amputată de libertăți. Ea este o calitate ireductibilă și fără ereditate."³ Efortul dintâi al poetului este de identificare printr-un proces propriu de metaforizare a lumii, ca în ultimă etapă să transfere voluptatea inerentă metaforei – conciziei metonimiei și sinecdocai:

"Ce animale au murit/ când s-au scris prima oară cuvintele?/
Ce nechezat a părăsit botul calului/ De drag de șoldul tău?/
Ce țipăt au avut libelulele peste care/ s-a prăbușit o secundă veche?/"

¹ Nichita Stănescu, *Sub semnul întrebării (Biografie)*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 520

² *Ibidem*.

³ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Editions de Seuil, Paris, 1972 (t.n. – C.D.)

¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 303 și p. 323

² *Ibidem*.

Din ce gură de leu s-a smuls litera A/ cea mai nearipată/ singura care zboară?/ ce limbi de fiare-n omorâre/ rupte-au fost ca să se scrie scrisul lui de iubire.” (*Rugăciune la o piatră*, în *Măreția frigului*) – până ce cuvântul ajunge să capete identitate, se desprinde de lucruri, nu spre a le numi, ci spre a le părăsi. Astfel piere iluzia că obiectele pot exista în afara cuvintelor: “Las un ochi rătăcit în lună/ și o mână țin afară/ din momântul de cuvinte/ care veșnic mă-mpresoară.” (*Trecerea de la noțiuni la poezie, împotrivire la aspectul pietros al versurilor de până acum*, în *Laus Ptolomaei*). Rând pe rând, cuvântul creator de lumi, fie el și personalizat, se repliază pentru că substanța mistică a ființei interioare e cea reală, pe când exteriorul e aparență în devenire. Arta detașată de subiectiv urmează opoziția antică dintre apollinic și dionisiac (chiar dacă formularea târzie i se datorează lui Nietzsche, ea există *in facto* încă de la primele forme ale complicității manifestării artistice) în permanentă dorință de echilibrare, având adesea ca rezultat o artă exemplară. Evoluția limbajului poetic stănescian, ca reflex al atitudinii sale față de lume, se identifică cu drumul spre cunoașterea esenței lucrurilor; ajunse aici, acțiunea, implicarea sunt negate și astfel moare visul de aur al posibilității schimbării. Cunoașterea ucide acțiunea, căci pentru fapte ai nevoie de iluzii. Arta poate mântui nu doar prin efectul de *catharsis* – care poate fi pe de o parte eliberator, iar pe de alta, poate stimula noi sentimente –, ci și prin faptul că preschimbă dezamăgirea în alt fel de reprezentări printr-o descărcare (la început), iar mai apoi prin sublimare estetică.

Deci, perioada literaturii ca *mimesis* trebuie depășită, altfel cuvântul devine o copie a aparențelor; lupta pentru a deveni lucru în sine, ca marile semne – muzical și matematic – nu este ușoară pentru semnul lingvistic: “Mizerabile pietre/ se lasă linse de cuvinte/ și numai astfel se tolesc./ dispar numai în dinții silabelor./ Mă-ntreb ce ne putem face/ cu ideea de piatră. Va trebui/ s-o ținem în cuvinte/ pentru că pietrele, sunt convinși,/ s-ar sfărâma imediat/ sub apăsarea ei, dac-ar ști-o.” (*Mizerabile pietre*, în *Orfeu în Câmpia Dunării*). Atâta timp cât cuvintele nu creează o mitologie care să sublimeze, ele nu pot avea funcție salvatoare: “Frig nu-mi e decât la cuvinte/ trupul care l-aș fi vrut un chivot/ lăsat în păstrare mai dinainte/ de alții cu înfățișarea lui cu tot. [...] Și în cuvinte până la sferă/ și-n necuvinte nici atâta/ dar iert, n-am încotro, deci iert/ viața mea în lucruri, sluta.” (*Existență, tu, în idem*). Viața plană,

dincolo de labirintul creat de artă, este de o monotonie care dizolvă orice elan. Atitudinea catabasică, în care cuvintele sunt simple reflexii ale realității, este limitativă prin raportare destul de strictă la lucrurile denumite, oricât ar fi de liberă numirea; predominând atitudinea anabasică, în care poetul nu doar își asumă spațiul, ci tinde să se situeze în centrul lui. Abia acum “cuvântul poetic nu mai poate fi fals niciodată pentru că este total; strălucește printr-o libertate infinită și este gata să radieze spre mii de combinații ambigue și posibile.”¹

Arta contemporană fiind supusă dominației imaginii, cuvântul are nevoie de mari resurse de expresivitate, de credibilitate, fie și pentru a fi un reflex metaforizat al realității în cuvintele constituite ca mimetism al fenomenelor devenite referent. Demersul poetic nu poate urma decât acest drum, de la denotativ la conotativ, cu păstrarea permanentă a denotației ca element de raportare. Banalitatea este decupată mereu pentru a semnală felul în care ea poate atrofia sensibilitatea. Numind realitatea înaintea de-a o transcende, ea trebuie încărcată de semnificații prin cuvânt. Această decantare estetică prin semnul lingvistic trebuie să poată proteja atât de violența cât și de banalitatea ei. Avântul anabasic este inițiat de comunicarea privilegiată cu instanța creatoare prin semnalarea pericolului contopirii cu realitatea până la aneantizare; cuvântul nu mai trebuie să numească, ci să creeze numind, ieșind din provizoriul istoriei în atemporal: “Gura! Tăcere! Primesc semnale./ Mi se comunică din roțile cerești;/ sunt populat de animale,/ sunt populat de-ai fost și ești.” (*Sunet și trădare*, în *În dulcele stil clasic*). Imitarea naturii prin simpla numire a ei este un joc și nu are funcție gnoseologică: “Îmi scot cămașa și-mi măn capra/ Lâna albă a cuvintelor/ de pe limbă mi-o tund cu foarfecele de iarbă./ clatin mâna întinsă în fața stelei fixe/ doar, doar voi întrerupe lumina./ Am început de la o vreme să imit natura./ Un grec în trecere prin inima mea mi-a zis:/ misterios este numai ceea ce este,/ iar logic este numai ceea ce nu este.” (*Colinda colindelor*, în *Opere imperfecte*). De fapt, această imitare a naturii prin cuvinte a permis barocului desfășurări spontane ale materiei.

¹ R. Barthes, *Le degré zero...* (op. cit., t.n. – C.D., p. 37)

Cuvântul – creator de lumi

"A opri un verb e poate mai greu decât oprirea unei raze de lumină. Lumina e însăși mișcarea. Dar mișcarea lumilor abstracte are altfel de raze, poate că ea e însuși verbul."¹ – iată enunțul victorios al poetului însuși, în care cuvântul, material ori conceptual, se reconfirmă ca supratemă. Verbul ca sinecdocă a cuvântului devine prototextul care asigură coerența de adâncime în asamblarea imaginilor. În lumina lui stimulativă, universul se compune și re-compune; condiția găsirii echilibrului în univers este victoria sa în lupta cu logosul în clipa asumării ideii că acesta naște lumea. Iar meganucleul acestei idei îl constituie *Necuvintele*. Credința în stabilizarea sufletului prin Eros, Logosul henologic au drept consecință primele sale volume; tatăl Logosului este Unul ori, în altă terminologie, este tatăl chistic, Dumnezeu care, ca act al sufletului, este superior celui ca act al intelectului: "Să ne iubim ca florile/ în noi înșine/ Să creștem pe ramura/ vie a cuvântului./ Eu sunt A/ petala strigării/ tu ești U: friguroasa floare// Să ne iubim ca florile/ în noi înșine/ ca literele singure/ în interiorul cuvintelor/ O, tu cuvântule/ sex și matrice/ din care se naște/ întreg viitorul." (*Să ne iubim ca florile*, în *Necuvintele*) În absența asumării, cuvântul nu are consistență, pentru că, așa cum sugerează Paul Comea², o comunicare nu are identitate prin conținuturile vehiculate, ci prin organizarea lor formală; atașamentul ori trădarea, chinul dezicerii dintr-un motiv sau altul nu se pot realiza în afara cuvântului: "Să cauți un cuvânt ce nu există/ și să ascuți cum timpul devine des./ Un cuvânt/ pe care l-ai auzit, și brusc/ simți că nu există..." (*În Grădina Ghetsimani*, în *Necuvintele*). Chiar dacă Max Eastman³ consideră că literaturii îi este caracteristică o gândire diletantă, arta serioasă implică o concepție despre viață care poate fi exprimată în termeni filosofici; de unde inerentele surse filosofice, de la cea platonice la cea hegeliană, ale cosmogoniilor și sociogoniilor poetice. Opinii divergente sunt, în schimb, în ceea ce privește natura textului: ca produs de-a gata ori ca nucleu generativ perpetuu. Saussure⁴ face abstracție de ceea ce se creează în text,

¹ Nichita Stănescu, op. cit., p. 523

² Paul Comea, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Polirom, Iași, 1998

³ A. M. Eastman, *Shakespeare's Critics: from Johnson to Auden, a Medley of Judgements*, U.S.A., 1964

⁴ F. de Saussure, *Cours de linguistique generale*, Payot, Paris, 1969

interesat fiind de ceea ce este dat, formalistii ruși trăiesc intenția eşuată de a studia un limbaj poetic, ignorând faptul că acesta este creat, nu dat. R. Barthes, identificând creatorul de text cu cuvântul însuși, motivând astfel și obiectul poeziei – crearea de noi sensuri pe care Nichita Stănescu le realizează plenar – enunță "ideea generativă că textul se face, se lucrează într-o întrefesere perpetuă; pierdut în această țesătură – această textură – subiectul se desfășoară din ea ca un păianjen care s-ar dizolva pe sine în secrețiile constructive ale pânzei sale"¹: "Și dacă-un cuvânt-copil/ se naște din cuvinte,/ și dacă un albastru cer/ se scurge din momente/ și se preface și se duce/ spre deltele mai suse, mai smulse..." (*Colinda colindelor*, în *Opere imperfecte*). Este, iată, în termeni actualizați, mitul jertfei pentru creația singulară. Artă se substituie artistului; din dorința de a-i transfera identitatea, se trezește prizonierul ei. Astfel se poate motiva gestul lui Nichita din ultima perioadă de creație – acela de a absorbi materia în concepte, pentru a se salva și pe sine: "Mațele luminii ducând cu viteză/ cuvintele-nghițite./ Sperietura de soare." (*Vechi câmp de luptă*, în *Orfeu în Câmpia Dunării*). Este cuvântul infuzat de semantica lumii care va veni, cuvântul vizionar care depășește funcționarea sincronică. Creatorii de limbaj poetic sunt puncte-cheie în evoluția unei limbi, catalizatori în înlocuirea unui moment sincron cu altul. Plecarea "în lumină" a cuvintelor este acceptarea lor la jocul demiurgic, investirea lor cu sensuri creatoare care să facă față noilor teritorii ale cunoașterii umane. Discutând despre nivelurile configurative în construirea imaginii poetice în poezia ca formă de cunoaștere, pomind de la terminologia lui Walzel², Ioana Em. Petrescu vorbește despre semnalul pentru o limbă a viitorului prin analogie cu limbajul eminescian, poetic, desigur, dificil receptat de gustul comun de la vremea sa, dar care pare firesc secolului XX: "Dacă trăim, așa cum credem – o etapă autentică de revoluționare a limbii noastre prin poezie, însemnează că suntem în fond contemporani cu *momentul originar* în care se nasc – prin licențele poetice de azi – locurile comune ale limbii române din veacul al XXI-lea."³ Astfel, forme ca "a ierbi", reflexivul "murindu-se", "văzduhul portocaliu", "foaia verde de albastru" este posibil să devină locuri comune prin implicarea în domeniul cunoașterii științifice, care n-au făcut până acum obiectul poeziei și filosofiei,

¹ R. Barthes, *Plăcerea textului*, p. 100

² O. Walzel, *Conținut și formă în opera poetică*, Ed. Univers, București, 1976

³ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 14

pentru că "se știe că limba este un corp de prescripții și obișnuințe, comune tuturor scriitorilor dintr-o epocă"¹ Este, altfel spus, stratul modelator al istoriei și al socialului elaborat într-o manieră ce depășește determinismul lui Taine², topind în aceeași formulă limbajul cotidian, cel științific și cel literar ori ficțional despre care vorbește acesta. Așadar, deși pare că stilul, prin marca originalității, desparte, de fapt el trimite punți ale poetului spre societate. Organizarea comunicării este, de fapt, singurul lucru care-i aparține, organizarea numirii creatoare a unor sensuri preexistente. Așa cum vom arăta, în capitolele ce vor urma, statutul demiurgic este mereu râvnit de poet, căruia i se permite doar privilegiul re-ordonării prin cuvânt a Sinelui deja existent: "Orice sine, oricât ar fi de solid/ devine/ în marea sine/ lichid.// Din prea marea greutate în curând/ sinele curgând peste sine/ se transformă-n cuvânt." (*Izgonirea din rai*, în *În dulcele stil clasic*). Ele devin, de asemenea, combustie, susținând tensional trăirile: "Cuvintele ni se aprinseră/ cu flacăra înceată și înaltă." (*Invizibilul soare*, în *idem*). Cuvântul ia locul cugetării platoniciene din poezia eminesciană; dacă un membru al cuplului erotic (indeobște ea) există atâta timp cât îl ființează celălalt prin gândire (de obicei, el), acum acest lucru se petrece prin cuvânt, secondat de motivul ochiului: "Abia te țin într-un cuvânt,/ ori în albastrul meu iris,/ iarba-ncolțind dintr-un pământ/ de somn, de vis.// Dacă-nchid ochiul, te strivesc între pleoape,/ dacă respir, te-mping în aer,/ neoglundite peste ape/ tu, dulce vaer." (*Estompare*, în *idem*). Cuvântul poate institui valori temporale magice, manevrând un joc al planurilor unde acesta desfășoară, secondând, motivele importante ale operei stănesciene și abordate în capitolele următoare din perspectiva funcției poetice a cuvântului. Conform terminologiei lui Walzel – materialul evenimential, cristalizat în forme stabile din materialul literar preexistent este punctul de pornire al unor elemente de limbaj înnoitoare: "S-a pus la îndoială piatra/ ca vorbire// Au zis de fluture că este/ o respirație, - //de cartof, de porumb și de prună,/ strigăt de nefiind, - [...] Ei n-au știut nici să citească/ leul în alergare,/ că litera preeste³ și zeiască/ N-au descifrat câmpia mare,/ marea cea mare,/ viața prea singura/ ce ni s-a dat..." (*Clipa cea repede*, în *Epica magna*) – obsesivă raportare la filonul eminescian – sau "Din când în când nu mai vor

să fie ceea ce sunt/ lucrurile și ființele ce au fost/ ci ele vor să fie numai erând." (*Din când în când*, în *În dulcele stil clasic*).

Numirea, nu doar ca identificare, ci și ca ființare, este o consecință a câștigării numelui prin luptă (ca în *Lupta lui Iacob cu Îngerul*), ca în vechile mitologii în care invocarea forțelor binelui ori pe ale răului le face prezente: "Nu-l uitați pe cel căzut în război,/ strigați-l din când în când pe nume,/ ca și cum ar fi viu printre noi/... și atunci el va surăde în lume." (*Nu-l uitați*, în *Orfeu în...*). Creatorul de excepție intuiește că sensurile cunoscute nu mai sunt imanente existenței, pentru că ele și-au făcut datoria, deci poate crea altele, pentru că universul permite structuri polifonice în desfășurarea sa prin cuvânt, prin "negarea cuvântului ca unitate semnificativă a limbii" și prin "violarea granițelor dintre părțile vorbirii."⁴ În acest sens, Paula Diaconescu vorbește despre "Expresia mobilă, uneori cripto-ludică a liricii noi" care "se caracterizează prin numeroase și variate 'anomalii'" care "astfel aspect poezia lui Nichita Stănescu oferă cele mai neașteptate 'infracțiuni' care nu mai pot fi explicate de nici o regulă de funcționare a sistemului lingvistic."²

De la entuziasmul ființării prin logos până la scepticismul des-ființării prin același mijloc, Nichita Stănescu își creează o matrice metaforică în mijlocul căreia se situează: "Firești și simple,/ cuvinte rostite de noi,/ naște-vor în alte coerențe." (*Cele patru coerențe fundamentale*, în *Opere imperfecte*).

Așadar, ca în metafora blagiană³ care generează sens în interiorul sistemului de semnificații dat, stilul este reflexul sublimat transmis de divinitate artistului privilegiat pentru a-și face creația mai accesibilă fără riscul banalizării. Deci "stilul nu este niciodată altceva decât metaforă, deci ecuația între intenția literară și structura carnală a autorului (ținând cont de faptul că structura este depozitarul unei durate)."⁴ Însă tocmai această structură carnală îi oferă operei unicitate, caracteristică ce constituie criteriul prim al valorii estetice.

Gheorghe Grigurcu neagă consecvent autenticitatea acestui "depozitar al duratei", suspectând "intenția literară" de artificiozitate – care poate fi interpretată și-n accepția anterior amintită, dată de Cărtărescu, deci asumată – unde cuvântul stănescian nu numai că

¹ Paula Diaconescu, *Comunicarea prin "necuvinte"*, în SCL, XXVI, nr. 5, București, 1975, p. 485

² *ibidem*.

³ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. Humanitas, București, 1994

⁴ R. Barthes, *Le degré zero...* p. 13, tr. aut.

¹ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, p. 14

² H. Taine, *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, București, 1991

³ subl. aut.

este lipsit de forță creatoare și în care "aparatajul conceptual" nu servește identificării cu teritoriile de cunoaștere, ci emite "zgomot autoritar și jerbe nervoase"¹, afirmată cu lipsa de modestie a celui care nu-și pune o clipă la îndoială antenele poetice. De altfel, este dificil a discerne care este factorul conștient și care este cel spontan în unitatea lor artistică. Atitudinea poetului nu este cea de simplu receptor al misterului, nu are ezitățile blagiene în a-l dezvălui prin cuvânt: nici nu este necesar, pentru că el însuși îl creează dinlăuntru, ca în metafora păianjenului enunțată de Barthes: "Eu construiesc misterul/ nu îl admir./ Fac cărămidă pentru zid de casă/ cuvântul care-l zic e pus pe masă/ și de mâncare este." (*Defăimarea răului*, în *Epica magna*). Replică ușor demonstrativă la condiția blagiană a misterului, care este tăcerea, Stănescu nu creează o lume profană prin cuvânt, ci tot una sacră, iar când simte pericolul desacralizării ei – cu toate că aduce sacrul în cotidian – se repliază. În clipa dezintegrării lui Unu, misterul se destramă doar parțial pentru artist, iar cuvântul încearcă a-l deconspira fără a-l sărăci de sens, misiune deloc ușoară. Dacă vorbește adesea de matricea originară, numind-o în multe feluri și despre care crede că a adus-o în lumină prin magia făcătoare a cuvântului, rar își dezvăluie presimțirea dureroasă că adevăratul mister nu i s-a dezvăluit, chiar dacă și-a închipuit, cu orgoliu, că el îl urzește. Iar acest lucru se întâmplă mai târziu, când drumul în sens invers al materiei, însuflețită de cuvânt, a început: "De la zero la unu, de la nimic la punct/ se întinde miracolul./ Între zero și unu, între nimic și punct arde drumul." (*Un om de cal*, în *Epica magna*). Aici accesul limbajului, ca acțiune simbolică ori opulentă este cu totul interzis. Dacă Unu și echivalentele sale stilistice sunt bogat desfășurate și interpretate, adevăratul tabu este "zero" – nu Unu, nu A. Același sentiment înspăimântător – că lumea născută prin cuvânt nu e cea adevărată – răzbate rar, când își pierde încrederea în fertilitatea cuplului ochi-cuvânt: "Ce deșertăciune și ce inutilitate, vederea./ Ea contemplă numai ceea ce este condamnat la moarte./ Cuvântul ne-ar salva, poate, dar,/ el e dumnezeu, și/ de la începuturi nu se mai întruchipează în ființele vii." (*Cele patru coerente fundamentale*, în *Opere imperfecte*).

Asemeni filosofiei, și eul liric stănescian dorește să figureze ca o conștiință ce-și fixează locul (deloc modest) în univers. De altfel, dihotomia semnificant/semnificat poate constitui și un reflex

mai îndepărtat al celei kantiene, al lumii fenomenale și al celei numenale, al cărei mediator devine estetica, ce vizează nu doar natura și structura operei de artă, ci și funcționalitatea ei. În clipa în care poetul intuiește că această funcționalitate este limitativă, este o capcană, pentru că asumarea cuvântului ajunge să-l copleșească, își reprimă voluptățile baroce ale acestuia: "trupul meu odinioară adolescent/ mov ca trestia, acum/ gros și puind de cuvinte/ se distruge devenind hrană." (*Falstaff sau evitarea unui mit*, în *Epica magna*) este cenzurarea apollinică a entuziasmului dionisiac inițial. Cuvântul nu mai susține, rând pe rând, nici tensiunea trăirilor afective, ci ajunge să le împiedice: "Între mine și tine/ numai cuvântul, acest organ fioros/ și comun amândurora,/ este./ Să-l rupem pentru liniște// să-l rupem pentru liniște./ lasă-mă înspre tine/ lasă-te înspre sinea sa/ de care ești legat/ ca un organ fioros/ și rupe-l!" (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, în *Opere imperfecte*). Cuvântul e seducție care atrage întru ființarea dureroasă, dar constată că nu este adevăratul principiu generator, nu se află între "zero și unu", ci e doar copia cea mai bună a impulsului inițial: "Placentă maternă/ nedezipită încă de cuvântul pe care-l strig,-/ seducție a mirosului greoi/ din care nedezipit, sunt." (*Creionul plin de sânge*, în *Opere imperfecte*). Logosul închide în sine moartea și viața, dar nu eternitatea, constată poetul în cele din urmă, nu dezvăluie sensul existenței, condiția ei; ca într-un fel de neoexpresionism de sorginte blagiană, cuvântul, chiar dacă nu ucide misterul, stă alături de el, fără a deveni consubstanțial: "Ah, m-ai făcut să cred cuvântul, -/ adică felul de a mă naște și de a muri:/ ah, m-ai făcut să cred că sunt el,/ și că el ești tu." (*De ce?*, în *Opere imperfecte*) – este, de fapt, moartea iluziei din atâtea poeme – și anume că prin creația alcătuită de cuvânt artistul este creator el însuși de universuri substanțiale, iar nu serii a ceva ce a mai fost. Este momentul în care caută un alt limbaj, total, prin care să redea fenomenele repetabile și infinit ambigue ale artei cu ajutorul unor expresii lipsite de ambiguitate, este soluția unei poetici matematice¹ a cărei estetică vizează exprimarea nenumărabilului prin cuantificabil: "Zic un cuvânt ce nu e geamă/ ce nu e urlet de durere/ ci înțeles din care,/ poate/ răsar atâtea lumi de stele." (*Noaptea metalelor*, în *Opere imperfecte*) sau "Cămașa asta a vorbirii/ mi-au asudat, s-au murdărit,/ în lacrima gândirii,/ în sare s-au sleit." (*Cântec*, în *idem*). Gândirea și vorbirea

¹ Gh. Grigurcu, *Teritoriul liric*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 170

¹ Solomon Marcus, *Lingvistica matematică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1966

nu mai sunt consubstanțiale: "vorbirea este o rușine/ pentru că uneori gândim ca și cum am vorbi." (*Dialog cu puricele verde de plantă*, în *idem*). Menținerea lumii zidite prin cuvânt se face, paradoxal, prin tăcere: "În rest vă sfătuiesc și vă îndrum/ să nu care cumva să folosiți altfel limba/ decât pentru tăcere./ Altfel, copii/ limba smulsă nu vorbește./ ci sângerează./ Noapte bună!" (*Noapte bună*, în *idem*). Punctul de convergență al celor două coordonate sus-amintite este structura ritmică, unde asimetria este condiția existenței unui fenomen, iar simetria – sfârșitul lui. Volumul *Noduri și semne* este tocmai efortul de a crea ordine în dezordine, fără a desființa asimetria, ci asimilând-o, pentru că armonia universală se instituie în momentul contopirii semnului geometric închis, cu cel poetic, infinit. De aici derivă o formulă cu valoare axiomatică exprimabilă în mai multe feluri, care să vizeze structura pulsațiilor crescânde ale spiralei logaritmice. Este primul volum care nu include nici un text cu titlul *Cântec*; simbioza semnificant/semnificat e credibilă în nerostire pentru că treptat s-a estompat dorința de a concura imaginea: "Stam rege fix, de piatră și de stea/ ținând oprit cuvântu-n gura mea,/ necântător." (*Nod 11*) Plecarea spre Logosul prim e lunecare prin "tunelul oranj" care mediază ordinea și dezordinea, e salvarea de lucrurile create prin cuvânt, lucruri cu care nu se mai contopește, ci de care se izbește: "Cerul scintilând de stele/ se adumbrea de un singur cuvânt,/ prin nervul unui singur verb/ e timpul doar un animal,/ un relief de munți,/ o mare,/ o lthacă." Paradoxal, verbul care a zămislit nesățios este asimilat ploii – simbol al disoluției; cuvântul provoacă disoluția Sinelui și a eului, în timp ce zăpada conservă: "Căzusem strâmb cu verbul peste orizont/ că l-am făcut să fie-n două,/ ca buclele unui copil de înger/ pe mare-atunci când plouă." (*Nod 17*) După identificarea sa în sens nefericit cu cuvântul care-l anihilează tocmai oferindu-i prea multe privilegii, este rândul aceleiași identificări a iubitei a cărei substanță se destramă, pulverizată de vorbe: "Ea devenise încetul cu încetul cuvânt,/ fuioare de suflet în vânt." (*Semn 12*)

II. Sub semnul mirării

Studierea modalității în care sunt create textele beletristice – conform poeticii chomskyene – implică, în fond, aproape aceeași subiectivitate precum crearea textului în sine. Cum sintaxa poetică este un produs al afectivității, norma comună, așadar și semantica, este re-considerată în cazul unui mare creator de limbaj poetic cum este Nichita Stănescu; hermeneutica nu poate fi decât una intuitivă, a unui punct de vedere limitat, raportat la peisajul liric anterior și contemporan lui. Dacă în domeniul limbajului experimentările sale nu sunt cu totul noi, existând încercări anterioare de destructurare a clișeele poetice (I. Voronca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu), Nichita "dimensionează până la cosmic și metafizic "răsu-plânsu", expresie atât de caracteristică a modului atitudinal românesc exprimată în folclor." Ciclul de poezii *Argotice*, cuprinzând texte redactate între anii 1954-1956 este revelator în măsura în care deducem influența formativă pe care lectura din Eminescu și din ceilalți poeți români importanți, indiferent de momentul situării lor pe coordonatele istoriei literare, a avut-o asupra sa. Ignorând versurile ce reprezentau supărător de explicit atașamentul la realismul socialist, Nichita Stănescu dedică aici poeme lui Eminescu, lui I. Barbu și mai ales lui Tudor Arghezi, situându-se, astfel, cu destul de mult curaj la acea vreme, în continuitatea literaturii interbelice. Dorința de a o rupe cu tradiția se manifestă violent-excentric în mișcarea de avangardă – limba "poezească" a lui Nichita poate avea drept impuls ediția "bilingvă" în limba română și "leopardă" din 1940 a lui Virgil Teodorescu; această intenție se realizează mai degrabă prin discreditarea convențiilor estetice, pentru că filonul tradiției rezistă în substanța lirică. Într-una din poeziile de început din seria sus-amintită, *Cântec la drumul mare* (1954), se imaginează "Motan.../cu gheare și mustețe lungi", unde ludicul ascunde dorința, deloc ludică, a unei manifestări plenare a eului: "La ceasul când târâș-grăbiș/ zăpada nopții se adună,/ eu, cocoțat pe-acoperiș,/ să urlu a pustiu la lună." Simetria se identifică, la început, cu mult-detestatul conformism de

¹ Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 321

orice fel, astfel că "Motan mi-aş fi dorit să fiu (...)/ c-un ochi verzui şi-un ochi căpriu." Pentru poet limba este un fascicul alb pe care el proiectează cele mai neaşteptate combinaţii de culori cu aparentă brutalitate, dar în esenţă cu un rafinament care fascinează ori revoltă, însă niciodată atitudinea nu poate fi pasivă în faţa textelor sale. Nimic nu-i repugnă mai mult decât "cumintenia" vorbirii, lipsa ambiguităţii, fără de care nu concepe arta literară, pentru că "Nichita Stănescu eliberează cuvintele din reţeaua de restricţii şi ne face să reţrăim o stare uitată, fermecându-ne sau doar sperindu-ne, ca şi cum ne-ar îndemna să săvârşim un incest." (Alex Ştefănescu)¹ Încă în a doua jumătate a secolului trecut, Baudelaire definea categoria estetică de "frumos" pe două coordonate: una universal valabilă, iar alta dependentă de gustul epocii respective, de "antenele" pe care aceasta le are pentru o anumită formă de artă. Modul de a vedea lumea, implicit modelând-o artistic în cuvinte, este mereu altul decât cel precedent. Lumea materială în care artistul trăieşte i s-a impus zi de zi şi acesta este materialul pe care îl are la îndemână. Maniera de structurare a viziunii urmează o geometrie interioară aparte în contextul literar căruia îi aparţine, susţinută de teme şi motive detectabile la Nichita încă din seria *Argoticelor*, cum ar fi motivul *ochiului*, prin amploare şi importanţă putând fi o adevărată temă literară: "De-atunci, în fiecare seară,/ doi ochi din frunte stau să sară/ De n-ar fi mâna să-i oprească,/ s-ar scoroji pe geamuri iască ..." - aceeaşi dorinţă expresionistă de ieşire din sine, probă a implicării existenţiale deocamdată neraportate la absolut. Incantaţiile generate de jocul sunetelor, totuşi preţios organizate, aduc ecouri din I. Barbu, al cărui admirator declarat este: "Dar scaldă caldă, nuri puri/ iubeau ciorchinul cel mănat/ în colbul plin de scremături." (*Cântec nesocotit*, - unde afectul, fie el rănit, generează textul poetic). Imagini amintind de lumea "de mucigai" a lui Arghezi prin plasticitate şi sonorităţi populare: "Mi-a zis Leana lu' Matei/ c-a văzut-o-n calea ei/ ieri, şi că era bătută - ochii-n lapte de cucută,/ sânii revărsaţi pe pântec/ şi-i tăragăna un cântec/ de ruşine, lung şi trist -/ c-a avut-o însuşi Crist." (*La poartă*) Rare sunt poeziile sale de mai târziu unde materialitatea portretistică să fie atât de expresivă prin câteva tuşe groase, naturaliste. Numeroase poezii au în titlu substantivul "cântec"; deja se simte cristalizarea unei modalităţi proprii de a

recepta lumea: cu bucurie, cu mirare - chiar dacă arsenalul stilistic nu este într-un totuşi limpezit. În poezia *Ceaslovul* (pagină de jurnal intim), după descrierea domoală ce aminteşte mai degrabă de Goga: "Modelul florilor ce ochii-ţi fură/ se zugrăvea pe fila-ntâi/ Mai jos se înfloreau o scriitură/ ce pune foi căpătâi,/ împodobind ca un sărut de iudă/ colţarul galben şi zbârcit.../ Şi ceasuri lungi am tot privit/ de-am descâlcit-o mai apoi cu trudă" - urmează o avalanşă de blesteme argheziene, de o expresivitate frustă, de asemenea absentă în poemele de mai târziu: "Acest ceaslov ie cumpărată de mine,/ diaconul Pandele din Văleni,/ pă patru lei şi şapte bani, iar cine/ mi-l va lua în blestem/ să n-aibă parte şi nici procopseală.../ (Când peana şi-a luat-o din cerneală:)/ să-i putrezească gândul!"

Tristeţi, cromatică şi anotimp bacoviene, sugerând mai mult o stare temporară, poate chiar o poză, şi mai puţin o atitudine profundă: "Un orizont pierdut, cu buze roşii/ sărută-n creştet noaptea pe hotare/ Coccoarele revin din depărtare/ şi mor în primăvară oficoşii..." (*Primăvara*)

Un alt leitmotiv apare în *Argotice*: cel al cuvântului muribund, probabil nimic altceva decât sinecdocă pentru o formulă estetică veche, ce se cere înlocuită cu o alta: "Cuvântul moare în tăcere/ Se sbate înjunghiat de vis/ şi vrea bacşiş şi vrea durere,/ şi-ntinde pumnul drept, deschis." (*Ars poetica*, p. 34) Într-o poezie ca *Of, Doamne... ceaţa e târzie*, după descrierea liniştii adolescente într-un limbaj deloc cuminte, se doreşte creator de univers, fie el şi artistic, compensativ la lumea reală; în două versuri însăilează o minunată imagine cosmică, pentru ca în următoarele două să o coboare-n mundan, cu conotaţiile cosmogonice cu tot: "Şi luna, luna rece-n spaţii/ Încheagă nopţi cu chiu, cu vai/ De ce nu-s, Doamne, un tramvai -/ Te-aş duce-n mine nouă staţii..." Peisajul citadin este de-acum decorul la îndemâna poetului. Trecerea în moarte e trecerea trenului care susţine onomatopeic bocetul cătuşi de puţin mioritic, odată ce un peisaj - cel natural - dar artificial pentru poet, întrucât nu s-a format în ritmurile naturii, a fost substituit cu cel firesc pentru Nichita Stănescu, deci cu cel citadin: "jos la ace/ între ace/ printre ace/ trece trenul/ şi, - şina/ şoşoteşte:/ Mort e Gheorghe/ mort e Gheorghe/ binghibinghii/ bungubanga..." (*Sambă*) Imitaţie barbiană? Ironie? Joc? Cert este că Nichita îşi conturează, pe rând, "habitatul" poetic. Inedită este, apoi, imaginea dorinţei de evadare în artă cu orice preţ: "M-aşteaptă afară iapa murgă/ şi-am s-o întind fără habar,/ să scuip cu mine-n ceţuri

¹ Alex. Ştefănescu, *Între da şi nu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 53

zarea:/ I-am spintecat pe lăutar/ și am furat din el cântarea!
"(Cântec furat) Gestul uciderii, crud, este anulat de ultimul vers, al transferului artistic.

Sonorități eminesciene cu falsă intenție polemică – de fapt, o disimulată stare de copleșire – are poemul *Cântec singur*: "Măntorc, la tine, măntorc,/ prin noapte și prin gânduri/ Rămân nesciși, în urma mea/ copacii rânduri-rânduri." – "Flori de tei deasupra noastră/ Au să cadă rânduri-rânduri." (M.Eminescu), iar ultimul catren este chiar dorința lui Nichita de a fi altfel decât Eminescu, dar nu mai puțin. Un motiv recurent al creației eminesciene – teiul – este strivit ca-ntr-o plimbare romantică, dar totul e mai mult de-atât; după cuvenita admirație, simte că poate ținti în continuitatea valorică a celui dintâi: "și calc așa, fără să vreau,/ cu tălpile murdare,/ pe umbra frunzelor de tei/ uitată în cărare."

Deja anatomia și alte elemente ale universului nu cunosc granițe, iar limbajul în care o spune curge firesc: "Mă doare-n ureche un cântec stătut,/ câmpia mi-adoarme în nară/ și țeasta mi-atârnă spre lună, e seară/ și mut se lipește tot lutul de lut." (*Cântec de tranșee*) Într-o poezie dedicată lui Mihai Eminescu își creează tocmai motivul său preferat, pentru că granița dintre material și imaterial nu există, iar "Timpul-i cimitir de stele// Râuri străbătând tăcerea/ cu pumnale reci, de apă,/ vor tăia spre nicăiere/ între vis și cer o pleoapă." (*Cântec inserat*) – sintetizând totodată grațios supratema creației eminesciene: timpul. Momente de mare tandrețe se petrec în privire: "Ți-am așternut în ochi un pat albastru.../ Hai, vino, somnoroaso, să te culci." (*Cântec de lună nouă*) Versuri grave pun problema timpului care-și găsește loc de trecere în ființa umană, ca și cum doar timpul e cel viu, iar noi – o matcă a sa: "Ce chip ciudat de a muri e clipa/ ce dăinuie-mpietrită-n noi." (*Râu*) Concretul și abstractul sunt în firească simbioză și deja Nichita Stănescu începe a ne obișnui cu asocierea lor: "Mă culcasem lângă glasul tău./ Era tare bine acolo și sânii tăi calzi îmi păstrau/ tâmpile." (***) sau "Orga privirilor lui s-a frânt în colinde."

Poeziile scrise în 1960 anunță limbajul poetului din volumul *Sensul iubirii*, apărut în același an. Verbele sunt viața însăși, nerăbdarea de-a lega cosmicul de teluric prin zborul deloc nefiresc; zbor, păsări, mișcare, implicare fără umbra îndoielii, explorarea rostului nostru: "Să sar așa vrea și, peste cap, tot trupul/ făcut inel mi l-aș suna prelung/ Să-ntind o unghie pân la păsări,/ Zborul rotit

să îl ajung." (*Dor*) Așadar cuvântul numește materialul și imaterialul cu aceeași fervoare. În domeniul limbajului poetic "revoluția stănesciană (...) se situează, se pare, cel mai aproape de Arghezi, care îi este înaintaș direct în crearea unei "antimetafizici" a cuvântului.¹ Această revoluție nu face decât să-i permită imaginarea unității lumii semnificate în coduri poetice – devenite teme și motive literare – consacrate de mitologie și filosofie; este armonia cu sine și cu lumea, pe care poetul însuși o simte la un moment dat: "Această origine misterioasă a operei ca structură și unitate nedisociabile – și ca obiect al criticii structuraliste – este, după Kant "primul lucru căruia noi trebuie să-i acordăm atenție".²

Prima poezie din volumul *Sensul iubirii* – *Pe câmpul de piatră* – pare o replică la *Moartea căprioarei* a lui Labiș, prezență obsesivă pentru Nichita, de care se detașează rând pe rând, creând senzația că această desprindere este una programată, declarată. Atmosfera lirică, a unei naturi de fapt eminesciene, ocrotitoare din *Moartea căprioarei* este înlocuită cu una violentă încă de la început: "Pe câmpu-nghețat caii mureau, câte unul,/ în picioare, cu ochii deschiși, de piatră." Negare sau admirație subtilă a manierei lirice a lui Labiș? Prezența paternă este înlocuită cu una maternă, finalul este parcă voit grăbit. Durerea romantică a sacrificării căprioarei, problematizarea este exclusă și simplificarea, demonstrativă: "Eram copil pe-atunci, mi-era frig,/ și priveam, clănțănind, picioarele lor parale (...)// Nu mă gândeam la nimic./ Mama s-a dus la oraș și-o să aducă pâine./ Peste tot e numai zăpadă... cai... și altceva nimic./...patru, cinci, șase, șapte, și altceva nimic./ De-ar veni odată cu pâine!" Declarația de independență fiind făcută, pragul interior este depășit și limbajul exprimării de sine își ia toată libertatea pentru că "la polul opus al "bizarului" se află "banalul".³ Barocul poeziei stănesciene poate fi circumscris explicației date de G.Genette acestui concept estetic: "Dacă dăm crezare unei idei curente la istoricii artei și mai mult încă la esteticienii care s-au preocupat de elaborarea unei filosofii a artei baroce, formele noi care apar la sfârșitul secolului al XVI-lea ar exprima o descoperire a mișcării, o eliberare a structurilor, o animare a spațiului, al căror mesaj s-ar întâlni cu cel al Naturii pentru a substitui nomelor clasice de ordine și număr, valori vitale,

¹ Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poezie și poezie*, p. XXII

² J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 16 t.n. – C.D.

³ Grupul U, *Rhétorique générale*, p. 206, tr. aut.

cele ale fluidității, expansiunii, profunzimii.”¹ Lumea se naște în unitate, în ciuda infinitei libertăți de mișcare, de numire, de ființare; lumea iese din planul orizontal al alcătuirii ori din cel al unei verticalități ordonatoare ierarhic. Pare că totul se petrece într-o mișcare circulară dinspre cer spre pământ ori invers, alchimie făcută nouă accesibilă prin motive recurente ca: cercul, soarele și luna, privirea, cuvântul, mișcarea verticală – precum și valori verbale și pronominale fundamentale în raportarea la lume.

CERCUL

Cerul și pământul comunică, unul pare a fi reflex al celuilalt; rotundul nu este, încă, semn al stagnării, lunecând spre moarte, ca în poeziile de mai târziu: (*A) "Alunec pe o roată de lumină/ și-n echilibru, nu se da de-a dura./ Neîntrerupt își răsuca statura./ și îmi părea deasupra-i că-și înclină cerul cu stele osatura." (*Sensul oțelului*) Nu este graniță între componentele lumii, dar valorile afective aleg să se ancoreze pe pământ; poezia însăși – "gândul meu scris" – este un univers în sine. Mișcarea circulară amplă cuprinde nașterea, viața, moartea. Fixarea nu este resimțită ca limitare în spațiu, ci ca o consolidare a coordonatelor esențiale ale ființei umane: "Și omoplatul se face/ pală subțire de helicopter/ ce se-nvârte, se-nvârte, se-nvârte/ dintr-o boltă în alta,/ dintr-un cer în alt cer,/ iar gândul meu scris își înfige-n pământ/ rădăcinile, sondele, ancora,/ visurile, dorurile, patimile." (*Continuitate*) Descoperirea sinelui este o perpetuă bucurie, o derivare fericită din aproape în aproape. Măinile – simboluri ale actului, ale gestului care exprimă materia și spiritul sunt imaginate circular-împlinite: "Râdeam de-nfățșarea noastră, de faptul/ că am două mâini./ Lentindeam în aer, și tu/ credeai că sunt două spițe de roată." (*Geneza*) Acest nou tip de panteism mutat din natura blagiană în citadin este un factor de amonizare a formelor universului: "Orice act religios, cât ar fi de "primitiv" (ritual, adorare, liturghie) este o încercare de refacere a unității cosmice și de reintegrare a omului."² El este în centrul lucrurilor, neinteresat de rigoarea lumii, ci de unitatea ei: "Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc de-a dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o

strângere de ape." (*Leoaică tânără, iubirea*) Unitatea este concepută ilimitat; Cornelius Agrippa considera mișcarea circulară infinită și perfectă: "Cercul este, în religie, ca și în magie, figura primordială, deoarece exprimă unitatea și numărul 10."¹ Ilimitatul nu poate exista static; disiparea timpului este ieșirea din stagnare, sentimentul care vivifică structura amorfă: "Oh, ne-am zvârlit, strigându-ne pe nume/ unul spre celălalt, și-atât de iute,/ că timpul se turti-ntr-o piepturile noastre,/ și ora, lovită, se sparse-n minute." (*Îmbrățșarea*) Formele verbale susțin, de asemenea, unitatea gnoseologică și temporală. Prezentul verbului "ține" păstrează celelalte posibilități verbale, la condițional-optativ și la conjunctiv: "Aș fi vrut să te păstrez în brațe/ așa cum ții trupul copilăriei, în trecut,/ cu morțile-i nerepetate. / Și să te-mbrățșez cu coastele-aș fi vrut." (*Îmbrățșarea*) Sentimentul articulează lumea, iar arta îi dă personalitate, chiar dacă ea se naște pentru a fi, în cele din urmă, învinsă, precum cetatea Troia. *Amfion, constructorul* este o mascată "ars poetica". Prințul teban ce a construit cetatea mișcând pietrele prin acordul lirei este poetul însuși, căutând să se fixeze în mundan. Cercul este și aici un topos ocrotitor al vieții și al frumosului, o Arcă a lui Noe salvând vegetalul: "O, gingașul, zveltul tău pas/ legănat peste ierburi, printre colții pietrelor./ A mai rămas un gutui,/ și un cais a mai rămas,/ smulge-i și du-i în piața circulară." Oricum, în această dintâi etapă a creației, afectul pare să nască și să ordoneze lumea după alte legi decât cele ale rațiunii. Trăim alături de poet revelația descoperirii și investiții lucrurilor cu iubire: "Iată și lucrurile! Orice dragoste-a mea/ pentru ele,/ însemnată cu creionul chimic/ pe hârtiile ude, caligrafic, cu scrisul rotund,/ o flutur în mână întinsă și-apoi/ o las să se legene,/ când într-un colț, când/ într-altul, în vânt." (*De-a sufletul*)

Infinitul unității este explorat prin limbajul poezilor moderni care se refuză dogmelor și care "merg până la capătul dorinței lor și-și asumă Poezia nu ca exercițiu spiritual, o stare de suflet sau o atitudine, ci ca splendoare și prospețime a unui limbaj."² "Îmi place să râd, deși/ râd rar, având mereu câte o treabă,/ ori călătorind cu o plută, la nesfârșit,/ pe oceanul oval al fanteziei." (*Sunt un om viu*) Deschiderile dinspre celest spre teluric sunt rotund-oval simbolizate, dovedind că diversitatea este un reflex mai accesibil

¹ G. Genette, *Figuri*, p. 13

² M. Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 7

¹ Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, p. 132

² R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, p. 40 (t.n. – C.D.)

nouă decât cel al unicității, păstrând-o încheată; partea și întregul își corespund în orice sens: "Ploua infernal,/ și noi ne iubeam prin mansarde./ Prin cerul ferestrei, oval,/ norii curgeau în luna lui Marte/(...) O să te plouă pe aripi, spuneai/ plouă cu globuri pe glob și prin vreme./ Nu-i nimic îți spuneam, Lorelei,/mie-mi plouă zborul cu pene." (*Ploaie în luna lui Marte*) Cauza și efectul, întregul și partea – "zborul și penele" sunt într-o fericită simbioză, neexistând angoasele părților în căutarea perechii ori tensiunea antinomiilor. Omul însuși, conform concepției neoplatoniciene a Sf. Augustin, este o întrupare, o cetate a divinului: "Și-un orizont era, de femei,/ cu globurile pântecelor pământești/ acoperite de șanțuri negre./ Un orizont era, de femei gravide/ care-o priveau/ Trupul copilului, greoi și sigur/ continua să răsară/ca o bătaie a inimii de inimă,/ ca o planetă ce se rupe/ dintr-un soare." (*B¹) (*Dreptul la timp*) – dar în etapa de după volumul *În dulcele stil clasic* omul devine, în spiritul concepției lui Plotin, emanație negativă a Unului și înstrăinare de esența universală superioară. Lumea este concepută ca o serie de cercuri, circumscrise marelui cerc, iar omul sfârșește prin a se integra lor, venind, de fapt, dintr-un cerc cosmic în unul al ocrotirii materne. Semețirea împotriva lor este o iluzie și o capcană: "I se păru deodată/ că fiul ei aleargă scânteind/ către marile roți dințate/ ale anotimpurilor,/ și că-și aruncă umbra asupra lor,/ biciuindu-le,/ și că roțile se umesc din înțepenire,/ cu șuier înalt." (*Dreptul la timp*)

Cuvântul – ca motiv cu funcție ordonatoare – identifică lumile în momentul facerii, dând formă haosului, opunând mișcării convulsive a spaimei de necunoscut – una armonioasă, a pătrunderii înțelesurilor: "Se zgâlțâie învelișul, se modifică-ntruna/(...) Se face elice rotindu-se înnebunitor,/ îndepărtând spre propriile lui margini/ tot ce-i mai de neînvinș în el, mai mare/ mai solemn/ miraculoase,/ prin care frumoase cuvinte,/ ca niște pești de platină/ dau elegant din coadă." (*Geneza poemului*)

În această primă etapă, cercul și familia sa semantică în plan poetic (luna, soarele, mișcarea circulară) nu reprezintă dorința de simplificare geometrică pentru că materialul a dezamăgit – cum se întâmplă în ultimele sale volume –, ci simplificarea este un coșmar, căci orice interdicție, inhibiție amputează, aneantizează chiar viața: "Mi se-arată Savonarola care-mi zise// Să ardem copacii pe rugul vanităților,/ să ardem iarba, grâul, porumbul,/ ca să fie totul mai simplu!" (*Savonarola*) Nostalgia adusă de verbele la

condițional-optativ, după o vârstă a lipsei incertitudinilor, este semnificată tot geometric; simplitatea nu este săracie existențială, ci fericita absență a angoaselor: "Totul ar fi trebuit să fie sfere,/ dar n-a fost așa./ Totul ar fi trebuit să fie linii,/ dar n-a fost așa." (*Despărțirea de o vârstă*)

În domeniul artei literare sunt permise orice materializări ale abstractului și orice dematerializări ale concretului; N. Stănescu figurează timpul ca o coloană a secundelor. Ea este cea care "ne măsoară destrămarea" înainte de a afla secretul condiției umane. Cu nostalgia infinitului, asemeni Coloanei lui Brâncuși, dar limitați prin repetiția ciclurilor vitale ale existenței, iubirea singură se detașează, eternizând efemerul: "Iar suntem înscrisi într-un cerc,/ și nu mai știm unde începem și unde/ ne sfârșim, în spațiul dat/ rezemat pe coloana acestor secunde." (*Basorelief cu îndrăgostiți*) Dacă până acum pare că poetul (deci Omul) a avut libertate absolută în constituirea obiectelor lumii și în ordonarea lor, acum participiul afectivizat din sintagma "spațiul dat" sugerează o intervenție exterioară voinței noastre, astfel că ceea ce părea libertate absolută se manifestă, de fapt, în acest topos îngăduit de altcineva. Poezia caută, alături de filosofie, acele forțe neidentificate, numite, adaptându-și limbajul poetic, împins până la ultimele consecințe: "Pentru a înțelege cât mai bine mecanismul imaginației creatoare, trebuie să ne întoarcem spre partea nevăzută, înăuntrul libertății poetice. Este necesară separația pentru a reîntâlni în necunoscut originea oarbă a operei. Această experiență de conversie, care instaurează actul literar (scrierea sau lectura), se produce astfel încât cuvintele însele de separație și exil, desemnând totdeauna o hermeneutică spre interiorul lumii, nu pot s-o manifeste direct, ci doar printr-o metaforă a cărei genealogie merită ea însăși toată atenția."¹

Ordonarea universului se face concentric, în jurul ființei umane, într-o permanentă oscilare a clarității și ambiguității, a binelui și a răului, a pornirilor dionisiace din movul nebuloasă și a apolinicului seninului albastru: "Stau în jurul meu, în cercuri tot mai largi,/ cerurile mov și cerurile-albastre,/ Unele sunt clare, altele sunt vagi.../ Și-mi mut pasul și cu el se mută/ Cerurile mov și cerurile-albastre,/ care-mi mușcă fața și-apoi mi-o sărută." (*Cântec de dimineață*) Trăirile afective cunosc aceeași circularitate, dinspre

¹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 17 (t.n. – C.D.)

¹ A, B poezii din volumul *Sensul iubirii*

fericire spre nefericire; inima – în mai multe poezii – este figurată rotund ("roata inimii"), ca reflex al alcătuirii lumii, macrocosmosul simbolizat în microcosmosul ființei umane: "Aerul se mai emoționează încă/ în jurul tău,/ tulburând vederea orelor acele,/ când înnoptarea venea aducând: Pe roata inimii mele." (*Euridice*) Nașterea Pământului și, implicit, a omului este un eșec al cosmosului căruia i se distruge perfecțiunea, echilibrul totului, înnegurând universul; golurile rotunde de lumină constituie tocmai spațiile date nouă spre viețuire: "Lumina cădea în goluri rotunde,/ despletită-n fiori și în unde,/ se lovea de margini și neauzit// sunetul adia înnegrit." (*Îndoirea luminii*) – lumină care va restabili, prin Afect, armonia cu întregul. Dispersia sferei primordiale, a perfecțiunii din *Parmenidele* lui Platon, a soarelui corupt să renunțe la sine spre a se dărui și altor alcătuirii, dar și dispersia orei – un simbol profan – în minute, este o trecere de la viața cosmosului la cea umană, fără pierderi și prăbușiri, căci omul se eterizează, susținându-i pe mai departe armonia: "Era o sferă de mamură brună, din care/ la ora plecării, se nălucea Pierrot, ondulat,/ vestind spirale și arcuri de mădulare,/ muzical, peste timpul din nori scrijelat.// Ding-ding lângă soarele aprig/ ding-dong lângă soarele-ncet,/ dang-dang lângă soarele palid,/ dong-dong lângă cel violet.// Și ora pleca, smulgându-se-n salturi/ din pergamentul cu taine, de sub litera ștearsă și lină.../ O, izbucneam săgetat atât de iute-n înalturi,/ că mă preschimbam în lumină." (*La ceasul cu Artechini*) Întunecarea o aduce, la nivelul poeziei, și modificarea din interiorul onomatopееi: i-i, o-a, o-o, căci "pentru a atrage atenția asupra mesajului însuși, poetul poate transforma, după placul său, oricare din factorii limbajului."¹

În 11 *elegii*, sferei, ca simbol al nemărginitului (nemărginit prin circularitatea neobosită), i se substituie labirintul și conotațiile sale; dacă sfera s-a dispersat, labirintul își ajunge sieși, el nu vine din înalturi, este făcut, nu dat, este egoismul și pierzania. Spiritul Suprem este concurat de Dedal: "Din el nu străbate-n afară/ nimic; de aceea nu are chip și nici formă. Ar semăna întrucâtva/ cu sfera,/ care are cel mai mult timp/ învelit cu cea mai strâmtă piele cu putință. Dar el nu are nici măcar atâta piele cât sfera." (*Elegia întâia*) Parte a cercului divin, omul pornește spre împlinire în clipa nașterii; de la Parmenide la Platon, la Plotin și apoi la Sf. Augustin,

omul este materializare a divinului prin ontos ori prin logos, în clipa materializării mergând spre centrul de unde a pornit: "După cum centrul rămâne în el însuși și fiecare din punctele cercului îi poartă însemnul, iar razele își raportează la el originea, la fel și noi printr-un element din noi înșine atingem divinitatea, ne contopim cu ea și suntem dependenți de ea: ne găsim împlinirea în ea îndată ce pornim spre ea."¹ În momentul inițial, creația și creatorul său sunt una: "El este înăluntru desăvârșit,/ interiorul punctului mai înghesuit/ în sine decât însuși punctul." (*Elegia întâia*) Momentul cunoașterii adamice, marcând clipa prăbușirii din eden, este – prin cele două atitudini fundamentale – momentul prăbușirii din centru, din divin în întruparea umană; perfecțiunea nu este, aparent, caracterizată prin antinomie, în timp ce omul încearcă să o câștige prin echilibrul antinomiilor: "Spune Nu doar acela/ care-l știe pe Da./ Însă el, care știe totul,/ la Nu și la Da are foile rupte." (*Elegia întâia*) Dacă viața se desfășoară în cerc, moartea sa exterioară este tot o "sferă de vid", acum având loc întoarcerea spre interior, chiar dacă realitatea este receptată senzorial până la ultimele consecințe, ea nu face decât să potențeze interiorul printr-un motiv stănescian fundamental – acela al ochiului: "O, scurtă tristețe, rămâne/ de jur-împrejur o sferă de vid!/ Stau în centrul ei și unul câte unul/ ochii din frunte, din tâmplă, din degete/ mi se deschid." (*A treia elegie, Criză de timp*) De altfel, odată cu *Elegia a doua*, poetul pune sub semnul îndoii solidaritatea elementelor lumii, chiar dacă armonia dintre ele rămâne în ne-unitate. Nichita Stănescu construind "imaginea unei despărțiri a unității originare a existenței, printr-un element presupunând distanțarea contemplativă față de propria substanță regăsită eventual într-un alt-ceva, sub înfățișarea chipului propriu."² Până spre *A unsprezecea elegie*, elementele lumii nu-și vor pierde doar unitatea, ci și armonia – 11 fiind, conform lui Alexandrian în *Istoria filosofiei oculte*, numărul trădării decadelor divine, un număr al răului, iar 12 reface ordinea prin nenumotata elegie a *Omului-fantă*, închizând cercul. Imposibilitatea receptării lumii dovedește o alterare a relațiilor cu aceasta, iar așteptarea nu este una a contemplativității înțelepte a celui care vrea să rămână în afara acțiunii, comentându-i efectele, ci este sentimentul de frustrare al

¹ Grupul JJ, *Rhétorique générale*, p. 24

¹ Plotin, *Eneada*, 1, 11

² Ion Pop, *Nichita Stănescu*, p. 47

exclusului de la alcătuirea lumii: "Și nu pot, nu pot să descifrez/ nimic./ și-această stare de spirit, ea însăși./ se supără pe mine/ și mă condamnă, indescifrabil./ la o perfectă așteptare./ la o încordare a înțelesurilor în ele însele/ până iau forma merelor, frunzelor, umbrelor./ păsărilor." (A *cincea elegie*) Materializarea înțelesurilor vine dintr-o nevoie a acestora de a se explica pe ele însele; or, poetul consideră acest fapt o abdicare de la securizanta perfecțiune încremenită care-și ajunge sieși, nedorind să comunice: "La Nichita Stănescu există o suferință de a nu putea concepe niciodată cuvântul ca unitate de sens, ca semn al realității."¹ De altfel, chiar centrul lumii, *omphalos*-ul, este viața care s-a impus abstractului și care imprimă ritm și dependență, căci "a te învârti în jurul unui lucru însemna să adopți față de el mersul unei planete, deci a-l face dependent de acea planetă."² Rotundul include, astfel, latențele fundamentale concretizate în spațiul existenței umane: "...și putem vedea/ o pasăre mai mare decât toate,/ cu ciocul ca o osie albastră,/ în jurul căreia se-nvârte,/ cu patru anotimpuri, sfera." (*Elegia a opta, Hiperboreana*) Punctul inițial al cercului, explozia materiei ce nu se cere ordonată din afară pentru că-și știe singură locul – este urmat de unul al nepotrivirii dintre spontaneitate și intenție, spre a sfârși cu neîncrederea totală în ritualurile spontane ale lumii, căci omul crede despre sine că poate, prin gândire, să impună un alt tip de ordine, de asemenea perfectă: "Spațiului "meridional" al universului etern-germinativ l se opune atunci simbolicul teritoriu "septentrional" al Hiperboreei, în care supremația organicului supus mișcării infinite este înlocuită cu aceea a strictei geometrii ordonate de intelect."³ Mișcarea dinspre dionisiac spre apollinic anunță o altă modalitate de opțiune a poetului, la real, iar nu renunțarea la acesta. Fațetă a uneia dintre concretizările lumii, poetul are presentimentul tragic că nu el construiește Ideea, ci el este o microreflectare rotund-desăvârșită (dacă este privilegiat) a ei: "O, tu, întuneric mare,/ tu, dezgustată naștere încremenită./ S-a așezat pe mine o idee/ și mă clocește maternă./ Acum, tot ceea ce este e/ rotundă căldură și fermă." (*Elegia a noua*) Codurile filozofice ori artistice ale spațiului originar trimit spre lucruri identice: "În Cabală, prima sefiră, Keter (coroana) reprezintă

¹ Ștefania Mincu, N. Stănescu, *Între poezie și polemică*, p. XXXIX

² Alexandrian, *Istoria filosofiei oculte*, p. 133

³ Ion Pop, *op. cit.*, p. 108

Gândirea supremă. Asociat cu cercul, cu soarele, chiar în religiile politeiste, 1 are valoarea principiului absolut al tuturor lucrurilor: Heraclit îl identifică cu Zeus, Plotin cu Inteligența universală, Yajur-Veda cu Ființa care se mișcă și care nu se mișcă, prezentă în toate și în afara tuturor."¹ Hegelianul om-fantă este un reflex al Ideii, al Gândirii supreme, al cărui reflex se simte, la rândul său, poetul: "El se apropie, se apropie./ Întâlnește sfera/ și are vederea aerului și a simunurilor." (*Omul-fantă*)

SOARELE

Reflexe (și reflexii) ale cercului, soarele și luna sunt motive ce susțin lătmotivul cercului. De altfel, în diversele mitologii, semnificația sa este una cosmică, unde cercul este o figurație abstractă a lor, iar nu invers: "Puterea acordată acestei figuri este evident de origine cosmică. Strămoșii noștri au văzut soarele, luna plină, sub o formă circulară; studiile lor astronomice i-au făcut să înțeleagă că planetele făceau o revoluție orbitală. A trasa un cerc înseamnă deci să cherni către tine, prin virtute simpatică, influența solară sau lunară."¹ Soarele dă viață lumii, dar o și mișcă, spre a crea noi sensuri. Totul stă sub semnul sentimentului, principiu germinativ al spiritului, precum soarele este al naturii. Originea lor este comună; nici o umbră, încă, a înstrăinării de mai târziu: "Din punctul de vedere al copacilor/ Soarele-i o dungă de căldură,/ oamenii – o emoție copleșitoare .../ ale unui pom cu mult mai mare!" (*Lauda omului*) Mișcarea ascendentă nu are rosturi distructive, ci lumea derivă mereu de la sine prin mișcare, catalizată de energia solară: "Din punctul de vedere-al pietrelor,/ Soarele-i o piatră căzătoare,/ oamenii-s o lină apăsare.../ Sunt mișcare-adăugată la mișcare, și lumina ce-o zărești din soare!" (*Lauda omului*) Spiritul este una cu materia, el pare a o crea din interior; este o frenezie universală, adăugând neobosit noi forme, numind necentenit. Materia nu este un impediment în întâlnirea imediată cu cosmosul. "Oamenii sunt păsări", iar în *Elegia a opta...* pasărea uriașă este axul mobil al centrului lumii: "Din punctul de vedere al aerului,/ Soarele-i un aer plin de păsări, aripă în aripă zbătând./ Oamenii sunt păsări nemaîntâlnite,/ cu aripile crescute înlăuntrul,/ care bat, plutind, planând, // într-un aer mai curat – care e gândul." (*Lauda omului*)

¹ Alexandrian, *op. cit.*, p. 127

În volumul *Dreptul la timp* regăsim aceeași trecere spontană a obiectelor dintr-o stare în alta, aceeași lipsă fericită de granițe, ca în timpul mitic eminescian, dinaintea invaziei timpului istoric, necunosător de dureroase antinomii: "Pâlnie imensă, hohotitoare/ prin care soarele-l turnai/ ulei, să ungă osiile lumii, nevăzute,/ să treacă liber timpul, nescrâșnit." (*Turnare de soare pe pământ*) Produs oarecum funcțional și estetic al luminii, soarele se lasă locuit de ființa umană, în măsura în care aceasta-l seduce îndeajuns spre a-l veni în întâmpinare: "Încercam să-ndoi lumina/ ca pe o ramură a cărei singură frunză/ era soarele." (*Îndoirea luminii*) Victoria luării în stăpânire este realizată prin dicteul automat supraréalist oniric. Lumina-și cunoaște partea întunecată, astfel că unitatea ființează prin contrarii: "Priveam prin lentila neagră/ a visurilor de noapte, în adâncul pământului,/ unde soarele cădea fâlfâitor:// teii cădeau peste umbrele lor,/ mâinile-mi cădeau peste pietre,/ jumătate-n beznă, jumătate-n lumină." (*Îndoirea luminii*) Poetul însuși jubilează în plină desfășurare cosmogonică, cu o atitudine egală în fața contrariilor: "Deci mă aflu în între imagini/ jucând pe spițele luminii,/ atât de dese cum pe mare,/ la răsărit, nasc lucioli,/ ce-alunecă și se-ntretaie dând din coadă/ de-a rostogolul, aspri sori,/ și se subție, se destramă/ într-un vârtej de reci culori,/ cu petimă, dar și cu teamă /, lucidități, dar și candori,/ amestecându-le de-o seamă." (*Îndoirea luminii*, p. 77) Așadar, precum la Eminescu ori la Camil Petrescu, luciditatea amplifică profunzimea trăirilor, nu o exclude.

Aflat sub permanentul semn al mirării înlăuntrul alcătuirii lumii, nu-i mai ajunge închipuirea, intuiția abstractă a perfecțiunii, ci asistă la materializarea luminii prin ființarea mundană: "mirat stând în fața soarelui,/ așteptând cu răbdare să-i crească luminii/ un trup pe măsură." (*A unsprezecea elegie*)

LUNA

Peisajul sublunar nu este unul al tainei, al misterului. Privirea nu este melancolică, ci țintește, materializând viziunile; lumina soarelui lunecă firesc spre cea a lunii. Timpul verbal este tot unul ascendent, iar pentru mișcare, termenii preferați sunt aceia cu conotațiile cele mai energice, mai impetuoase: "a țâșni", "a sălta", "a zvâcni", "a izbucni", "a se zbate", "a zvâri", "a izbi" – așadar ieșirea nestăvilită din increat ori din creatul perimat: "Oh, i-am

strigat, suflăte,/ eu n-am murit!/ Înseninează-te cu luna pentru mine./ Schelele-au țâșnit în străvezime/ și dansez pentru ele, însoțit de lumină,/ cu vârful privirii în viitor." Sacral și astrele devin elemente ale unei desfășurări ludice; nici urmă de angoasa de mai târziu, dată de ideea ierarhiei obiectelor în lume: "Și iată-mă, fără să dorm,/ aievea văd zii de fildes,/ îi iau în mână și/ îi înșurubez răsând, în lună,/ ca pe niște mânere sculptate,/ cum trebuie că erau pe vremuri/ împodobite, roțile de cârmă ale corăbiilor." (*Vârsta de aur a dragostei*) Că luna este doar reflectată ori chiar adusă de poet în viața mării, asta contează mai puțin, căci efectul poetic este desăvârșit: "Deasupra-ne, delfini bădând/ cu coada prora lunii verzi,/ lemnul tristeții desprinzând,/ ți se părea că-l prinzi, că-l pierzi." (*Marină*) Memorie universală, ea conservă, ca într-un prezent continuu, materializări ale ipostazelor timpului. Aștrii sunt folosiți în comparații telurico-celest, fără a da senzația de neautentic: "Valizele de lemn care umplu baraca/ mai clăntăne încă din fierul mânerelor,/ așa cum clăntăne luna din fierul mânerelor/ acum, cu puțin înainte de a fi deschisă,/ ca să se caute-n ea scrisorile vechi fotografiile vechi/ ale timpului." (*Basorelieful eroi*) Dacă în limbajul curent verbul "a atârna" presupune o mișcare descendentă, magnetismul selenar cheamă fața lumii în momentul bucuriei și al împăcării cu sine, ca spre un element de stabilitate și regăsire eternă: "Privește-ți mâinile și bucură-te, căci ele sunt absurde/ și picioarele, privește-ți-le seara, drept cum stai,/ atârnând spre lună." (*Enghidu*) O asemenea imagine cere sintagme pe măsură, dar stilul poetic este o ritualizare a cuvintelor după o religie interioară: "-cuvântul are o structură orizontală, secretele se află la același nivel precum cuvintele și ceea ce el ascunde este dezvăluit prin durată însăși a ființării sale continue."¹

Principiul masculin – soarele și principiul feminin – luna, se lasă pradă combustiei afective nu spre destrucție, ci spre desăvârșire: "Vin sentimentele prin iarbă, târând/ un soare prelung și o lună prelungă, arzând/ Îți vor găsi gleznele, îți vor izbi gleznele/ cu umbre de fosfor te vor izbi în curând." (*Înserare marină*, p. 50) Parte esențială a peisajului nocturn, luna este metaforă a vremii când tinerețea a trecut: "M-apasă luna peste față,/ peste piept, peste memorie,/ cu greutate de platină, până când/ scap din mână

¹ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, p. 12 (t.n. – C.D.)

steagul de glorie." (*Vechi cântec soldănesc*). Cod al tristeții, luna anunță înstrăinarea, trecerea. Într-o lume a oamenilor-păsări, a îngerilor, a zborului, a desprinderii, a plutirii – apariția unei păsări care ouă luna nu surprinde: "Vine o vreme când plouă rece/ și toate femeile poartă capul tău/ și rochiile tale./ vine și o pasăre mare, albă,/ care ouă pe cer luna." (*Trist cântec de dragoste*) De platină ori de argint, ea este, în poezia lui Nichita, de cele mai multe ori părtașă la evenimentele ciudate, captându-le spre a fi apoi descătușate de poet; importanța covârșitoare sonorizează groaza lunecării lor din spațiul securizant al lunii, acolo de unde nu mai pot produce durerea amintirii: "Simt lenea cum mi-alunecă-prăpăstii,/ ciocnind imagini vechi și zuruind,/ pe când lovesc, fără să vreau, cu palma/ în masca lunii, de argint." (*Salt*)

În nordul rece, care se refuză tot mai mult vieții, ce-și pierde statutul privilegiat, misterul, - nu mai potențează trăiri de nici un fel, alte forțe impunându-i și susținându-i mișcarea. Cercul își pierde unitatea, trăind din echilibrul altei antinomii: nordul și sudul. Lunecarea, plutirea, zborul lin este substituit de mișcări greoaie: "Se-arată o sferă cu întunecimi ca munții,/ pe care păsările, stând înfipte în ciocuri,/ cu pocnet greu, de aripi, o rotesc." (*Elegia a opta, Hiperboreana*)

În aceeași etapă, sub semnul mirării unui poet care se află în centrul facerii lumii – lumea născându-se, pentru fiecare, în clipa când putem să o receptăm cât mai complex – ori construiește el însuși lumea sa poetică – Cercul, Unu, Sinele, A sunt coduri poetice care încearcă să contureze un loc din care lumea se disipează, pentru ca, în etapa târzie, oarecum ermetică, aceste coduri să re-absoarbă lumea, să se abstractizeze prudent, materialul dezamăgind, astfel "Unul devine unitate în clipa când se lasă invadat de pluralitate. Unitatea n-are atributul unicității externe și interne. Unul singur are."¹ "El începe cu sine și sfârșește/ cu sine./ Nu-l vestește nici o aură, nu-l urmează nici o coadă de cometă." (*Elegia întâia*) Așadar, căutarea unei cauzalități a lumii este inutilă, întrucât imanența este totul: "Sinele este principiul transcendent și permanent prin care ființa manifestată, ființa umană spre exemplu, e doar o modificare tranzitorie și contingentă, modificare ce nu afectează în nici un fel principiul."² Astfel, eul devine individualitate umană a sinelui, iar legătura dintre

acestea este o relație sacră, magică, ce asigură coerența lumii: "De îndată vor pune în rană un zeu,/ ca peste tot, ca pretutindeni,/ vor așeza acolo un zeu/ ca să ne-nchinăm lui, pentru că/ apără tot ceea ce se desparte de sine." (*Elegia a doua, getica*)

Timpul inaugural al literei A se succedă, de altfel, momentului, impulsului inițial generator de lumi pe care poetul poate doar să le intuiască prin plasa densă a materiei-viață: "Se arăta fulgerător o lume/ mai repede chiar decât timpul literei A./ Eu știam atât: că ea există,/ deși văzul dinapoia frunzelor nici o-o vedea." (*A treia elegie. Contemplație*)

Aceste interdependențe generează altele, ca reflexe mai accesibile nouă și care constituie în același timp o tragică antinomie. Rând pe rând fericita trecere din material în imaterial și invers din primele volume ale lui Nichita începe să se estompeze, sugerând condiția ființării prin dizarmonia materie-spirit: "propriul meu trup mă urăște,/ ca să poată exista mai departe mă urăște./ Astfel,/ el se grăbește să se prăbușească/ în somn,/ seară de seară,/ și iama/ din ce în ce mai puternic se înconjoară/ cu straturi de gheață,/ cutremurându-se și izbindu-mă și/ scufundându-mă adânc în el însuși, voinde/ să mă ucidă ca să poată fi liber/ și neucigându-mă/ ca să poată fi, totuși, trăi, de cineva." (*A patra elegie*) Legătura eu creator-creație, vigoarea mișcării, continuitatea conexiunilor dau coerență lumii: "Din umerii mei și din întreaga mea putere/ țâșnesc două pantere, nemaivăzute pantere,/ pe ape s-aștern curcubeie,/ și se fac viaducte și poduri, curând,/ peste căi ferate lucind,/ peste trenuri trecând." (*Amfion, Constructorul*) Ceea ce pare acum inexpugnabil, asemeni Troiei, va fi prăbușit mai târziu de calul troian al neîncrederii, al îndoielii. Spiritul constructiv se dispersează firesc și cu folos, iar ștergerea granițelor material-imaterial este euforică: "Din pieptul meu arămiu,/ vârgat în pereți de vițe mușchiuloase,/ aidoma vor țâșni, mai târziu,/ lei cu coame flocoase în friguri,/ ca niște explozii de aur vor țâșni/ și vor bate aerul și se vor prăbuși,/ și se vor face temelii/ și terasamente și diguri." Astfel, spiritul și materia formulează contururi, dau față lumii, acordându-și încredere, cu nobile generozitate, într-o relație simpatetică: "...poezia barocă este creditul pe care-l acordă raporturilor laterale care unesc, adică opun, în figuri paralele, cuvintele față de cuvinte, și prin mijlocirea lor, lucrurile față de lucruri, relația dintre cuvinte și lucruri stabilindu-se sau cel puțin

¹ C. Noica, *Unu și multiplu* (în culegerea *Izvoare de filosofie*), p. 233-241

² R. Guenon – în revista *"Echinox"*, p. 8

acționând numai prin omologie, de la figură la figură.”¹

Persoana I, singular a pronumelui personal apare în relație cu valorile relativ-interogative ale pronumelui, cărora le dă consistență. Mediator între vid și lumile în alcătuire, poetul se vrea uriașă întrebare, deloc neliniștită, ci încrezătoare, devenind un receptacol prin alchimie chinestezică: “Mă uit în dreapta și-n stânga,/ cu mine însumi mă uit./ folosindu-mă ca o privire./ Ascult ce se-aude sus, ce se-aude jos,/ sunt, tot, un timpan armonios./ trece-o planetă și-ntreb cine e./ ce e./ Și-apoi mă mir că-ntreb./ Ar trebui eu însumi să fiu întrebare,/ ca să n-audă altcineva decât mine./ Voi, lucruri, sfinxuri mișcătoare,/ și tu, iluminare!” (*De-a sufletul*) Așa cum afirma I. Pop, “Eul poetic câștigase deja o poziție centrală – căci, odată trezit de o atingere exterioară, într-o lume cu elemente în rezonanță, el devine esențialul nucleu ce concentrează, generează ori primește spre amplificare vibrațiile, reflexele și ecourile universului obiectual.”²

Un microunivers afectiv susținut este iubita; opoziția adjectivului posesiv “tău” – “mele” este una nerealizată, pentru că individualizarea înseamnă deocamdată înstrăinare și ea devine sterilă în lipsa iubirii, care o concretizează și o hrănește ca un principiu acvatic salvator: “Doar chipul tău prelung, iubito,/ lasă-l așa cum este, răzimat/ între două bătaii ale inimii mele,/ ca între Tigru și Eufrat.” (*Sunt un om viu*) Unitate de măsură devine orice element al lumii care, prin sine, a cerut un timp al alcătuirii și altul al manifestării: “Mai lasă-mă un minut./ Mai lasă-mă o secundă;/ Mai lasă-mă o frunză, un fir de nisip./ Mai lasă-mă o briză, o undă./ Mai lasă-un anotimp/ un an/ un timp.” (*Viața mea se iluminează*) Recurența pronumelui reflexiv “sine” însoțit de adjectivul de întărire caută să dea siguranță materializărilor Ideii într-un spațiu limitat. Ochiul și privirea sunt alte motive fundamentale ale universului stănescian, simboluri ale dorinței de receptare nesățioasă a lumii, iar mai apoi de absorbție a ei într-o esențializare; aceste motive însoțesc, îndeobște, mai toate celelalte motive: “Și îl îmbrățișă cu sine însuși,/ cum îmbrățișează inima sângele/ și creierul ideile și el era, întreg,/ și își primea dreptul la timp,/ firesc/ așa cum primește ochiul deschis/ chipul râzând sau plângând al lucrurilor.” (*Dreptul la timp*). Transformarea unui verb impersonal într-unul personal permite textului desfășurări exterioare necesare. Ieșirea dintr-o percepție limitată a lumii cere

un limbaj adecvat ce permite modificări necesare neresimțite ca siluire a limbii: “În dicționar și în gramatică numărul [*combinațiilor lingvistice*] este limitat, dar nu în interiorul limbajului.”¹

“Și dacă mă dor pe mine însumi, cu râuri,/ cu pietre, cu o dungă de mare, atât cât să-mi fie, toate, un pat,/ totdeauna neîncăpător gândului meu/ în veșnică creștere, o, n-am să știu că și tu/ te dori pe tine asemeni, și nu eu sunt acela/ cu care vorbesc!” (*Enghidu*) Dorința expresionistă de expansiune, ieșirea din mărginit spre a se raporta la absolut este mereu pusă în relație cu Sinele. Combustia trăirilor intense, fie ele amicale sau erotice, presupune trecere de sine, dar nu pieire, ci mai degrabă transmitere și preluare a acestor trăiri intense de către celălalt. Cuvintele încă nu trădează, ci sunt chiar frenezia numirii și a comunicării: “Ca să fie ceva între noi, altcineva – sau eu/ însumi – am botezat ceea ce însumi făcusem,/ răbindu-mă,/ mereu împușcându-mă, mereu murind,/ cu vorbe pe buzele mele/ spuse./ Timpul, el singur peste tot, eu însumi,/ și după aceea.” (*Enghidu*) Unicitatea nu e privilegiu, ci durerea de a nu avea pe cineva asemănător spre a se putea comunica cu adevărat și dispersându-se, astfel, în ceea ce a creat – lucrurile lumii și timpul la care acestea au dreptul: “Ceea ce e unic el însuși se doare pe sine, măsurând ca la toance,/ în munți, trecerea timpului,/ știindu-se singur,/ schimbând cu jur împrejurul nume de lucruri.” (*Enghidu*)

În momentele de mare tensiune afectivă comunicarea se petrece în afara cuvintelor, pentru că nu e o comunicare a două euri, ci a sinelui cu sine în apropierea morții. Dar ce sunt Enghidu și Ghilgameș dacă nu Eul și Sinele în dureroasa ruptură: “Ieși din cort, prietene, să stăm față-n față/ privind-ne, să tăcem împreună, mereu întrebându-ne/ în sine celălalt dacă e,/ și cum pe sine însuși se simte/ Joc de-a rostogolul, cu pietrele,/ de undeva stărnite, spre altundeva.” (*Enghidu*). Neputând controla această ruptură, se simte durerosul sentiment eminescian, regăsit și în tragedia greacă – și anume că nu suntem decât măști, marionete în mâna altor forțe, “joc de-a rostogolul”. Pendulând între dorința de comunicare încrezătoare și cea de neîncredere în puterea ori în dorința altcuiva de a-l recepta, păstrează pentru sine ezitățile, neliniștile; personalitatea este completă, de altfel, doar cu ele – altă pereche antinomică (dăruire – reținere) menținând echilibrul: “Cum aş putea să-ți spun întregul adevăr?/ Ce-aș mai avea atunci de

¹ G. Genette *Figuri*, p. 20

² I. Pop, *op. cit.*, p. 23

¹ L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, p. 130 (t.n. – C.D.)

vorbit cu mine?" (***) În același timp se simte chintesență a omenescului când elanuri de generozitate necondiționată îi provoacă elaborările imaginației, ca aflat sub un etern farmec al poeziei lui Eminescu, căruia îi dedică mai multe poezii, explicit ori implicit: "Bucuros de minuni/ surâdeam pentru doi, pentru trei,/ pentru toți semenii mei./ O, voi ficțiuni, dulce lemn de tei." (*Ficțiunile adolescenței*) Epitetul "dulce", unul privilegiat-eminescian și "feiul", element cu virtualități narcotice, potențează stările de extaz afective și intelectuale, dovedind – prin chiar titlul poeziei – influența formativă a marelui poet; dincolo de diferențele formale, ținând mai degrabă de limbajul poetic, ei au în comun cunoașterea cu sine a lumii. Iubirea vine să re-dimensioneze statutul nostru în univers, oferindu-ne amăgitoare perspectivă a absolutului, mutilat, totuși, de "spațiu dat", așadar finit. Imaginea materiei ca basorelief pe un fundal ce se vrea etern este tot manifestarea Ideii prin iubire, când eurile hărăzite ființării sunt în deplină armonie. Alt topos decât cel eminescian, de obicei bine conturat în date materiale, dar aceeași tulburare dată de iubire, fără antinomii între "trupurile basoreliefuri" și "noi", primele fiind manifestări permise ale pronumelui: "iar nu mai suntem noi înșine/ nu mai știm de unde începem și unde/ ne sfârșim, în spațiul dat,/ rezemat de coloana acestor secunde./ Iar ne sunt trupurile basoreliefuri/ existând din noi, anume,/ numai jumătățile-n mișcare/ cele întoarse spre lume." (*Basorelief cu îndrăgostiți*).

Conform principiului hegelian, la care Nichita Stănescu se raliază de timpuriu, la baza lumii stă Ideea venită din Sine nu spre a o trăda, ci pentru "a o întări"; astfel, lumea devine paradigmă a Ideii Unice, dar și consecință a principiului aristotelic al mișcării, identificat cu divinitatea: (*Omul-fantă*) După ce eul a căutat febril desprinderea de sine întru concretizare și poate chiar într-un elan luciferic spre a dovedi că poate să alcătuiască o lume asemeni Sinelui, acum caută împăcarea cu acesta. De altfel, așa cum considera Jung "...eul este, prin definiție, subordonat sinelui și este, în același timp, înrudit cu acesta, de pe poziția de parte a întregului."¹: "Sunt bolnav nu de cântece,/ ci de ferestre sparte,/ de numărul unu sunt bolnav,/ că nu se mai poate împarte/ la două țâțe, la două sprâncene,/ la două urechi, la două călcăie,/ la două picioare în alergare/ neputând să rămâie." (*Elegia a zecea*) Într-un elan expresionist blagian caută poetul alte dimensiuni de

exprimare. Fixarea sinelui prin eu este în cele din urmă, o capcană, căci ciclicitatea existenței trimite spre punctul inițial, spre replierea în sine, eul fiind "centrul câmpului conștientului, el formează personalitatea empirică"¹, dar odată cu experiența simte nevoia evadării dincolo de conturul eului: "Inimă mai mare decât trupul,/ [...] tu, conținut mai mare decât forma, iată/ cunoașterea de sine, iată/ de ce materia-n dureri ia naștere din ea însăși,/ ca să poată muri./ Moare numai cel care se știe pe sine,/ se naște numai cel care își este/ sieși martor." (*A unsprezecea elegie*) Această ultimă elegie este împăcarea sinelui cu eul nu prin excluderea celui de-al doilea, cum se va întâmpla în *Noduri și semne* ori în *Măreția frigului*, ci printr-o atitudine ocrotitoare față de el: "Totul este atât de perfect/ în primăvară,/ încât numai înconjurându-l cu mine/ iau cunoștință de el,/ ca despre-o răsărire de iarbă mărturisită/ de cuvinte guri care le rostește." (*A unsprezecea elegie*) Ideea precedă lucrurile și rămâne mereu în ele, funcționând ca o condiție a ființării lor.

Prin Parmenide, în perioada preplatoniciană, Unu este consacrat ca echivalent al Totului, condiția perfecțiunii sferice, complete fiind Unu imobil, dar la Platon, chiar dacă Unu este tot Ideea Primordială, sub influența lui Heraclit Unu devine mobil, pentru a fi mai accesibilă nouă temporar (dacă perfect însemna negânditor, acum devine gânditor): "Iar după ce voi fi făcut ca alergarea/ să mă-ntreacă,/ după ce/ mișcându-se-n sine va sta/ ca de piatră, sau/ mai degrabă asemeni mersului/ înapoia geamului/ oglinzii,/ mă voi privi în toate lucrurile,/ voi îmbrățișa cu mine însumi/ toate lucrurile deodată,/ iar ele/ mă vor azvârli înapoi, după ce/ tot ceea ce era în mine lucru/ va fi trecut, de mult,/ în lucruri." (*A unsprezecea elegie*) Replierea în sine nu este pustiitoare; recuperatoare pentru dorința de conservare eternă a universului, ea lasă în schimbul experienței ființării viață și frumusețe în același timp. Pronumele și adjectivul de întărire redevin unitate printr-o mișcare fermă în sens invers: "înapoi spre mine însumi alerg smulgându-mă de pretutindeni,/ smulgându-mă de dinaintea mea, de deasupra și/ de dedesubtul meu, plecând/ de pretutindeni și dăruind/ pretutindeni semne ale aducerii-aminte:/ cerului – stelele,/ Pământului – aer,/ umbrelor – ramuri cu frunze pe ele." (*A unsprezecea elegie*) Esența nu se risipește, ci geminează.

¹ Ioana Cistelecan, rev. "Echinox", nr. 3-4-5, p. 22, 1996

¹ ibidem.

CUVÂNTUL

"Până la urmă, cuvintele/
au trebuit să semene cu mine/ și
cu lumea." (Ars poetica)

Mediator între eu și sine, între eu și lume, între mundan și cosmos, cuvântul este, rând pe rând, investit demiurgic ori discreditat până la "necuvânt" de către Nichita Stănescu. În poeziile de până în 1966, cuvântul fixează alcătuirea lumii cu frenezia și cu spontaneitatea cu care lumea însăși se naște. Lumea are sens, iar acest lucru este receptat de poet până la ultimele consecințe. Sensul se adaugă semnului în mod firesc. Lumea este codificată nu cu intenția emetizării ei, ci cu aceea a apropierei ei prin cunoaștere. Cuvintele construiesc lumea, dar o și coagulează. Clinchetul cuibăririi în miezul lucrurilor este unul al armoniei, al înălțării pe verticală odată cu lumea: "Veghez la poarta lumii fără de canate:/ aici, ideile, cuvintele noastre devin adevărate./ Iau chipul zvelt al podurilor de beton,/ Iau trupul drept al schelelor de fier,/ le-ating cu auzul și ele au sunet, au ton,/ le izbești cu privirea și ele nu pier,/ le pipăi cu trupul, cu suflul, și crezi că există." (*Autoportret în timp de veghe*) "Schela" funcționează în planul mundan precum semnificantul în plan lingvistic: bază pe care se desfășoară mereu valențele noilor semnificații. Sunt instrumentul cel mai la îndemână al mirării. Sensuri vechi, ce nu mai comunică nimic, sufocate de propria suficiență și a lumii pe care-o numesc, se volatilizează ori se osifică, pierzând seva vieții: "Cuvintele goale, ideile ciute rămân afară,/ Aer se face, înnorat, tîgvă-ngropată-n nisipuri, de fiară." (*Autoportret...*) Există o senzație de densitate, de plin, cuvântul creează, iar cântecul armonizează atmosfera infuzată de metal și beton, pe care încă omul este stăpân, nu și-a înstrăinat-o: "Fețe de oțelari apăreau în deasa lumină/ pe care metalul topit o zvârla./ Iar săgețile sufletelor smulgeau o senină/ cântare, din aerul care ne-nconjura." (*Târziu de vară*) O superbă imagine neoromantică creează Nichita Stănescu în poezia *Amfion, constructorul*; nerostirea nu este încă frustrare, neîncredere, ci dorința conservării misterului, dar și a tuturor posibilităților de rostire, căci concretizarea în cuvânt a gândurilor poate distruge celelalte posibilități latente. Dacă distanța o măsoară în sunete, încrederea în cuvânt este, în același timp, confirmată: "Îmi dau întâlnire cu tine, femeie/ zveltă și sălbătică de frumusețe,/ înainte de răsăritul

soarelui, când stelele/ rostogolindu-se-nclină cerul într-o parte,/ și tu, venind,/ de tine/ doar un strigăt mă mai desparte./ Cele mai tainice/ și mai adevărate cuvinte de dragoste/ ți le spun, înainte de-a te zări." Cuvântul are posibilități infinite; imaginea e limitată.

Acum, când totul e infuzat de afecțiune, poetul se simte asemenea astrului diurn care, după ce a creat lumea prin cuvânt și a ordonat-o senzitiv, are puterea de-a o controla: "Cu greu mi-aș putea imagina/ un pământ pustiu rotindu-se/ în jurul soarelui.../ (Poate și fiindcă există pe lume astfel de versuri)." (*Sunt un om viu*) Hieroglifa ce codifică existența este, și ea, alături de cuvânt, o reconfirmare a vieții în plină manifestare. Poziția sa este acum una privilegiată, dar tocmai de aceea investită cu multă răspundere. Sensurile lunecoase asemenea peștilor, mereu în schimbare, susțin substanța lumii, îi explică resorturile oricât de neașteptate: "Cuvântul izbucnește dincolo de linia raporturilor obișnuite, gramatica este lipsită de finalitatea sa, devine prozodie, nu este decât o inflexiune care durează pentru a prezenta Cuvântul."¹ "Îmi desfac papyrusul vieții/ plin de hieroglife,/ și ceea ce pot comunica acum, aici,/ după o descifrare anevoioasă,/ dar nu lipsită de satisfacții,/ e un poem închinat păcii,/ ce are, pe scut, următorul cuprins:/ Nu vreau,/ când îmi ridic tâmpla din peme,/ să se lungească urma mea, pe paturi/ moartea,/ și-n fiecare cuvânt tâșnind din mine,/ pești putrezi să-mi arunce ca-ntr-un râu oprit." (*Sunt un om viu*) Eul așezat în centrul lucrurilor dă forță cuvântului cu funcția numirii, a ierarhizării; el însuși e o consecință fericită a nașterii lumii cu și dintr-o iubire ce nu exclude neliniștea, suferința presimțită ca hărăzită condiției umane. Sintagma eminesciană "dureros de dulce" este, la Nichita Stănescu, "mereu dureroasă, minunată mereu", definind același sentiment la început bine ascuns ori stăpânit, iar apoi, în ultima perioadă a creației, bine nuanțat poetic: "E o întâmplare a ființei mele:/ și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele,/ pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare/ mereu dureroasă, minunată mereu." Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte/ lungi, sticloase, ca niște dălți ce despart/ fluviul rece de delta fierbinte,/ ziua de noapte, bazaltul de bazalt." (*Cântec*)

În volumul *Dreptul la timp* cuvintele par a căpăta forță de sine-stătătoare, substitute ale ființei, fapt sugerat întâi printr-o comparație, apoi prin expunerea unui adevărat proces de inițiere

¹ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, p. 37

afectivă: "I se păru că el i se rupe/ de sân./ așa cum se rup cuvintele/ de gură." (*Dreptul* ...) "Îmi învățam cuvintele să iubească,/ le arătam inima: și nu mă lăsam până când silabele lor nu începeau să bată." (*Ars poetica*) Dacă logosul hegelian alcătuiește lumea iar "verbul divin manifestat lumii se află în inima omenirii"¹, la nivel mundan același logos îi dă unitate și coerență prin însuș. Poetul: "Apoi,/ m-am luat pe mine însumi,/ m-am sprijinit de cele două maluri/ ale fluviului,/ ca să le-arăt un pod,/ un pod între cornul taurului și iarbă,/ între stelele negre ale luminii și pământ,/ între tâmpla femeii și tâmpla bărbatului,/ lăsând cuvintele să circule peste mine,/ ca niște automobile de curse, ca niște trenuri electrice,/ numai s-ajungă mai iute la destinație,/ numai ca să le-nvățăm cum se transportă lumea,/ de la ea însăși,/ la ea însăși." (*Ars poetica*) Zămislighi la rândul lor din Abis și Tăcere, "Nous și Aletheia i-au zămislit pe Logos și Zoe («Cuvântul și Viața»), iar aceștia pe Anthropos și Eklesia («Omul și Biserica»)"².

Investite în materie, cuvintele aparent mor, dar de fapt dau formă și viață acesteia, fiind un mod al lor de a ființa, cărora poetul le rămâne teoretic exterior; el rămâne în lume, dar lumea este creația cuvintelor sale mistificate: "Materia o mângâi, abia atingând-o/ cu şuviul străveziu al cuvintelor mele/ care-o-nfășoară, și mult mai rapid/ se-ntorc în moarte, lăsându-mă-n lume." (*Schimbătorul de viteze*)

Suport afectiv, cuvintele consolidează iubirea. De altfel, funcția lor primă este aceea de concretizare – de la ființare la iubire: "S-apropie aniversarea frunzelor lovite de ploaie,/ [...] aniversarea tuturor vorbelor care/țin în dinții literelor/ dorințele, dragostea." (*Frunzișuri*) Dacă la Blaga condiția existenței și păstrării fericirii depline este tăcerea, la Nichita Stănescu ea este una dintre soluții, nefiind exclusă nici cea a dublării exprimării sentimentului prin limbaj, așa cum am arătat anterior: "Tu ai un fel de paradis al tău/ în care nu se spun cuvinte." (*Cântec*) Neștiind cuvintele din arsenalul nefericirii, nefericirea însăși poate fi evitată. Enormă forță magică acordată vorbelor care, numind, par a și contura obiectual, iar suspendând cuvintele, ele au puterea anulării a ceea ce numesc: "Alunecarea pletelor geamănă cu singurătatea neagră a pământului.../ Nu te voi învăța niciodată/ nici un cuvânt din umbra după-amiezilor." (***)

Dacă simbolighi, încă în secolul trecut (Rimbaud, Verlaine,

mai ales), negau cuvântului puterea de-a mai semnifica proclamând muzica, Nichita Stănescu acordă muzicii forța nuanțării într-o imagine poetică parcă voit sinestezică, simbolistă: "Muzica alegea din mine, ca un magnet,/ sentimentul arămiu, sentimentul violet./ Le ridica în sus ca pe niște fiare/ de iarbă-n încolțire" (*Muzica*), cu valențe afectiv-generative. Personalitatea cuvintelor, dar și vigoarea lor este asigurată de funcția lor predicativă și inaugurală: abil, poetul știe să-și mențină mereu poziția centrală în lume, deci și-n limbaj, chiar dacă pozează în victimă încolțită a lor: "Verbele nebune/ au o aură a lor boreală/ care poate fi zărită,/ aleargă, aleargă tot timpul/ și te-nconjoară și se subție/ în jurul tău/ și te pândesc să te-apropii/ de ora pe care ți-au dăruit-o ție/ pentru totdeauna." (*Verbele nebune*) Așa cum afirmă I. Pop, "Lăuntrică sau exterioară, lumea cade în dependența cuvântului."

Cuvintele din elegia *Omul-fantă* pun ordine, prin Istorie, în anarhia timpului. E mai puțin important dacă noi trăim ori "suntem trăiți"; locul obsesivului pronume de persoana I îl ia pronumele relativ. Perfectibilitatea lumii este perfectibilitatea vorbirii: "Nu se știe cine respiră pe cine./ Istoria coagulează în cuvinte solemne;/ viitorul ni se înfățișează sub forma unei/ vorbiri/ pronunțate de niște guri/ cu mult mai perfecte decât ale noastre."

VALORI POETICE ALE VERBULUI "A FI"

"Verbele: a avea, a fi, a face – care revin frecvent pentru a exprima singure sau cu concursul altora diferitele noastre gânduri"¹, alături de valorile poetice pronomiale facilitează alcătuirea lumii în toate nuanțele ei. Verbul "a fi" la infinitiv prezent poate fi un reflex lingvistic al Ideii Prime, iar diversele concretizări verbale, ipostazierile sale. La forma de indicativ prezent acesta aduce sentimentul infinitului, din care se desprinde un viitor perpetuu, cuprinzând, în sine, trecutul, adesea exclamativ, însoțit de semnul de punctuație, zis și "al mirării". Dimensiunea cosmică și cea terestră, opozițiile care nu au rigurozitate sunt contopite de Sentiment într-o manieră aproape ludică: "Ce bine că ești, ce mirare că sunți/ două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată,/ una foarte de jos,

¹ Nicolae Băoță, *Calea, adevărul și viața*, p. 19

² Alexandrian, *op. cit.*, p. 47

¹ P. Fontanier, *Figurile limbajului*, p. 188

întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă,/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt." (*Cântec*) Unicitatea cade tot în dependența acestui verb; el este axul în jurul căruia forța celorlalte cuvinte gravitează. O comparație des întâlnită în poezie, în general, cea dintre zbuliumul vieții și moarte, la Nichita aduce ideea de continuitate a timpului, indiferent la condiția umană, în versuri de respirație neoromantică, unde verbul realizat negativ la gerunziu – "nemaifiind" – dă impresia că este în permanentă reînnoire prin renunțarea la balastul trecutului, acumularea prezentului și pregătirea pentru viitor: "Și când toate se șterg, ca într-o scoică mărire,/ nimic nemaifiind, decât în ochii celor/ care nu sunt, trecerea durerii în trecerile/ timpului, o, prietene, asemenea fiind altcuiva,/ eu nu voi mai fi, căci un lucru asemenea altuia nu există." (*Enghidu*) Odată consumată clipa prin combustia ființării, ea nu mai contează în ordinea lumii. Desprinderea celorlalte valori din absolutul nediferențiat al verbului "a exista" este resimțită ca dureroasă. Augustinianul număr etern Unu, matrice sacră a înțelepciunii divine, se fărâmițează în multiplicările profanului: "Amintiri nu are decât clipa de-acum,/ Ce-a fost, într-adevăr nu se știe./ Morții își schimbă tot timpul între ei/ numele, numerele, unu, doi, trei.../ Există numai ceea ce va fi,/ numai întâmplările neîntâmpinate atârmand de ramura unui copac/ nenăscut, stafie pe jumătate." (*Cântec*) Dacă noțiunea de "amintire" presupune o consecință a unui verb la trecut, pentru Nichita Stănescu aceasta este doar o conveniență care ne oprește de la perceperea dreaptă a mersului lumii, așadar trebuie anulată. De altfel, întreaga ordine este o convenție căreia nu i se poate acorda statut de absolut, oricând o alta i se poate substitui: "Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât știința de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvântului și a forța spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispore și Nichita Stănescu propune un limbaj cu desăvârșire nou."¹ "Burta" unui verb devine inedit spațiu poetic unde Nichita Stănescu se cuibărește căutând protecție în fața deșirării timpului care generează extincția sau măcar temporara abstragere din mersul lumii: "M-am retras în lemn și-n măduva căinilor,/ în ochii frunzelor și în cai,/ În uscăciunea roasă de șobolani a pâinilor/ În burta lui «Vei fi» și-a lui «Erai»"

¹ E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, p. 124

(*Către Galateea*) Trecutul și viitorul sunt emanații prin care prezentul trăiește continuu; sunt ființări pygmalionice care durează cât gândirea le susține. În altă formă, aceeași concepție poetică eminesciană – în esență platoniciană. Spirit și materie – sunt de asemenea dependente de același verb, concordând cu Unu, care este predicatul universal al lucrurilor; această funcție predicativă conferă statut senzorial lumii. Călătoria cosmică din *Dreptul la timp* n-are motivație afectivă, ca aceea a Luceafărului eminescian, însă este tot una spre miezul universului, conceput doar mai abstract de Nichita Stănescu: "Și cum eu însumi fulgeram,/ desprins de pe pământ ca dintr-un nor,/ parcă eram și nu eram/ înspre trecut din viitor,/ înspre ce-a fost din ce va fi,/ un număr descrescând/ cinci,/ patru,/ trei,/ din zece mii, sau poate chiar din mii de mii." (*Îndoirea luminii*) "A fi" este Lumină, Sinele, Unul, A, Ochiul, iar revelarea lor devine accesibilă prin disipare concretă. "Această putere revelatorie, a adevăratului limbaj literar ca poezie, este tocmai accesul la cuvântul liber, aceea prin care cuvântul "a fi" [...] își dezvăluie funcțiile de semnificare."¹

Susținut de comparații telurice, cu ușoară rezonanță argheziană, gestul demiurgic al alcătuirii lumii este sincron cu călătoria cosmică: "Astfel ajungeam din urmă și treceam/ mai departe de spinii luminii,/ de vechi imagini rupte din pământ,/ lumina taie haosul și-l umple/ cu chipuri, cu imagini rupte din pământ,/ cu semințe,/ pe care-n trecere le-a smuls/ din coaja-albastră a globului/ ce l-a arat în timp/ și l-a lăsat în urmă-i, undeva." (*Îndoirea luminii*) Precum în poeziile anterioare, N. Stănescu își păstrează locul privilegiat al celui care măcar a participat la alcătuirea materială a lumii prin numire, prin Logos. Ființarea se petrece pe verticală, susținută poetic de verbe dinamice ca "a țâșni", "a izbucni", "a sări", secondate de imagini auditive din aceeași familie semantică. Dar pentru poet nu este suficientă Gândirea pentru a susține obiectual lumea; ci proclamă mereu afecțiunea, principiul dostoevskian al unității lumii prin iubirea integratoare: "Totul se întrupa în acel strigăt/ țâșnit din lucruri și care/ împreună cu ele constituiau lucrurile.// Te iubesc, strigam, prezent al vieții mele,/ și strigătul/ mi se desfăcea în comete." (*Îndoirea luminii*) Mersul ciclic al existențelor nu cunoaște rupturi grave, iar moartea e doar trecere dinspre prezent spre

¹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 23 (tr. aut.)

trecut pentru a face loc viitorului. Este o modalitate de perpetuă revigorare a verbului "a fi". Dacă altădată vremea punea "în fiecare scorbura un zeu" oferind coerență lumii prin sacru, acum concretul ajunge, pentru că el însuși este manifestare a sacrului. Leșit din falsul prizonierat al labirintului dedalic al primei elegii, când, de fapt, a construit lumea în jurul său direcționând-o, acum este timpul aceluiasi gest, mutat de pe pământ în cosmos: "Niciodată n-am să fiu sacru. Mult./ prea mult am imaginația/ celorlalte forme concrete./ Și nici n-am vreme din pricina asta/ să mă gândesc/ la propria mea viață./ Iată-mă. Trăiesc în numele cailor./ Nechez. Sar peste copaci retezați./ Trăiesc în numele păsărilor./ dar mai ales în numele zborului./ Cred că am aripi, dar ele/ nu se văd. Totul pentru zbor./ Totul./ pentru a rezema ceea ce se află/ de ceea ce va fi." (A șaptea elegie) Din nou, precum în cazul motivelor sus-amintite, legea contrariilor susține lumea o dată alcătuită; elegia *Omul-fantă* se dorește una de limpezire a problemei dacă noi ne manifestăm prin Idee ori aceasta, prin noi: "Pământul lui «a fi»/ își trage aerul din pământul/ lui «a nu fi»./ Nu se știe cine îl respiră pe cine." Concluzia este previzibilă într-un poem dedicat lui Hegel. "Sămânța" presupune o permanentă jertfă de sine, asemeni bobului de grâu din parabola biblică a Evangheliei după Ioan (XII, 24), condiție a permanenței firii prin împlinirea în rodul care naște alte semințe, cărora poetul le atribuie privilegiul afectivității de care principiul suprem (și numele lui poetice) este lipsit: "Dar mai întâi de toate,/ noi suntem semințele, noi suntem/ cei văzuți din toate părțile, deodată,/ ca și cum am locui de-a dreptul într-un ochi,/ sau un câmp pe care inima noastră le-a născut." (A unsprezecea elegie, p. 81) Dacă în poemul cosmogonic antic *De rerum natura* (Lucrețiu), semințele, atomii – ca simbol al materiei – nășteau lumea, procesul este mutat aici în plan teluric, definitiv instituit prin *Elegia a zecea*, subintitulată *Sunt* (ca verb copulativ) și câteva ipostaze fundamentale prin numele predicative – deschidere a verbului predicativ "a fi".

OCHIUL

"Conștiință a universului și simbol metafizic, ochiul exprimă tutela antropocentrică, el coagulând – în plastică și poezie –

straturile materiei în unduitoare apariții iterative."¹ În euforia diseminării, ochiul, stabilizat de valențele privirii, nu se mulțumește, asemeni cunoscutei figurații triunghiulare a ochiului divin apollinic, să urmărească desfășurări existențiale în mundan, ci se implică alături de eu și de cuvânt. Privirea dionisiacă creează, stăpânește, distinge, din haos, noi forme cărora le dă nume: "Nu n-am distins în el sticlind/ vreun tăiș ori vreun contur de armă./ Părea un leu străpuns răgind,/ Privirea mea părea că-l sfamă", sau "Dar am zărit în trupul lui,/ tot mai distincte și mai zvelte,/ pentru construcțiile vieții cristalizându-se unelte." (*Sensul oțelului*). Cuplul creator de sensuri cuvânt-privire provoacă revelația exclamativă, iar astfel materialul sprijină spiritul: "Ne priveam unul pe celălalt, deodată,/ ca pe-o hartă a lumii [...] Uite, strigai, pe-aceste frunți omenești,/ se sprijină lumea ideilor,/ așa cum odinioară pământul se sprijinea/ pe spinarea elefanților indici." (*Geneza*) N. Stănescu săvârșește aici un act poetic de mare îndrăzneală: platoniciană lumea a ideilor este coborâtă pe pământ, astfel că noi nu mai suntem copii imperfecte ale lor, ci salvarea lor prin permanenta înnoire pentru că "Esența limbajului este, ea însăși, o imagine a esenței lumii, și filozofia, ca gerantă a gramaticii, poate să fixeze esența lumii, fără îndoială nu în propozițiile limbajului, ci în regulile acestui limbaj care exclude combinațiile de semne care nu alcătuiesc sensuri."²

În loc să eterizeze lumea, privirea colorează orice nouă descoperire, până la extazul cromatic al dragostei – împlinire, nu doar ipostază a Sentimentului. Lipsește cenușiul privirii de mai târziu; privire și auz lunecă în cântec figurând ca metafizic *axis mundi*: "Și privirea-n sus țâșni,/ curcubeu tăiat în două,/ Și auzul o întâlni/ tocmai lângă ciocărlii." (*Leoaică tânără, iubirea*) Gestul facerii lumii prin cuvânt este aparent demiurgic, pentru că transferul energiei este jertfă de sine, nu consolidare a sinelui poetic; viața lucrurilor nu se întoarce spre poet, ci spre cosmosul absorbant: "Pipăie-ți urechea și răzi și miră-te că poți pipăi./ Pe mine însumi mă dor în scurta trecere./ Mi-am întins privirea și ea a întâlnit un copac,/ Și el a fost!// Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating./ stele rotitoare ale cerului cu privirea." (*Enghidu*) Privirea are drept consecință cuvântul identificator, creând și numind febril,

¹ M. Muthu, *Alchimia milenului*, p. 117

² L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, p. 83

necunoscând îndoiala, impunându-se în spațiul primar pentru a-l modela. Timpul terestru este unul al fixării și umple distanțele cu forța cuvântului: "Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des./ Eu stăteam la o margine a orei,/ tu – la cealaltă,/ ca două toarte de amforă./ Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte și înapoi./ Vârtejul lui putea fi aproape zărit,/ și deodată,/ îmi lăsam un genunchi,/ iar cotul mi-l înfîșeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt,/ ca pe sub laba unui leu alergând./ Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput." (*Poveste sentimentală*) Bergsoniana materie anorganică se caracterizează prin repetabilitate, devenind organică prin grația cuplului cuvânt-privire. "Îrvelișul" aparențelor iese din imobilitatea securizantă, se lasă descoperit în convulsia trăirilor puternice, devenind una cu Creatorul de spații poetice: "Se zgâlțâie acoperișul, se modifică-ntruna,/ râde și plânge în același timp,/ întipărește cerul și mai jos, copacii,/ se lasă privit până când el însuși/ devine privire." (*Geneza poemului*) Procesul invers, al contragerii, se face tot prin iubire, dar nu prin iubirea integratoare a emanațiilor materialității, ci prin cea a cuplului de îndrăgostiți care esențializează universul, paradoxal întru amplificarea senzorialului: "Iar se concentrează totul numai în ochi,/ numai în sprâncene, numai în bărbie,/ numai în brațul întins, și atât,/ restul încetând să mai fie." (*Basorelief cu îndrăgostiți*) Filtru al cosmosului sau cosmosul însuși, matrice sensibilă, exprimă potențialitatea și virtualitățile fugare, prefigurând *Oul și sfera*: "Ochi mare, nu te vezi decât tu,/ noi suntem imagini rapide/ curbându-ne atunci, acu/ și rupți ca raza în lichide." (*Marele ochi al iernii*) Ipostazele poetului nu sunt lipsite de contradicție: uneori proclamă cu tărie forța pe care însuși o are în concretizarea lucrurilor prin Privire, Logos și Afect – astfel că unitatea lumii și a eului este de la sine înțeleasă, pe când alteori se simte figurant, emanație provizorie a unei lumi unitare – și-n această ipostază – combustibil al ideli de eternitate. Modalitate de asumare a lumii, modalitate de comunicare, ea susține înalta tensiune a iubirii; încă nu este vorba de mallameana neîncredere în puterea de a semnifica a cuvintelor, ci de o dublare a acestora: "Privirea ei topea zidurile,/ îmi rănea obraji din care/ sângele-mi izbucnea spre trecut/ nedureros, în cascadă." (*Parcă dormim și visăm, îmi spunea ea*) Ochiul spulberat în priviri se disipează la rândul său – mersul

gradat spre limitele materiei iluzorii, semnificate de "apă" și de "oglină", cunoscând teama nesiguranței desprinderii din clipa perfectă a iubirii: "Cu o nepăsare, cu absență/ mi-ai rupe privirile, și ele –/ un ochi verzui de apă, un ochi fugitiv/ de oglindă –/ nebune – ar căuta să se sprijine,/ și nu ar găsi." (*Dureroasa ninsoare*) Magnificarea materiei, explozia barocă se produce tot prin privire, de data aceasta subiectivizată, stimulând contururi materiale hiperbolizate pentru mai buna decodificare a lor: "Stam la marginea unui lac negru/ cu un singur țarm –/ (osul frunții mele)/ și priveam prin el cum privești/ printr-o lupă." (*Îndoirea luminii*)

Amprentă și arhivă apoi, a trăirilor, care-i sunt hrană, ochiul cunoaște mișcări aluvionare succesive, care acționează dincolo de puterea noastră de control, în momentul retragerii: "Aici nu e loc niciodată, nu e loc, nu e loc,/ chiar timpul intră-n timp/ ca două oglinzi paralele./ Chiar amintirile intră-n amintiri,/ și chipul meu din copilărie/ are zece ochi înghesuiți unul într-altul,/ gata s-azvârle- napoi toate/ imaginile/ într-un șuvoi mortal." (*Îndoirea luminii*) Dacă Blaga nu-și ajunge sieși în *Dați-mi un trup, voi, munților*, eul stănescian este un receptacul de amplă rezonanță, dar fervoarea dorinței trăirii până la ultimele diversificări rămâne tot expresionistă: "Râzi, ochiule, despică-ți orizontul/ și fii încăpător, și fii atent mereu./ Cascada lumii las-o să irumpă/ în peștera flămândă a sufletului meu.// [...] M-am smuls, deci, din mirajul fraged/ rarefiat? Ca aerul deasupra stâncii/ pe când vederea lumii îmi împodobește,/ cu încă o sprânceană ochiul."

În volumul *11 elegii* regăsim aceeași ipostază a privirii – din *Dreptul la timp* – întoarcerea ochiului spre interior; cunoașterea lumii se face cu sine, așadar cunoașterii lumii trebuie să-i preceadă cunoașterea de sine. Contemplarea din *A treia elegie* este tocmai această fugară înțelegere a sensului total, umată de nostalgia după această stare a înțelegerii absolute, având conștiința faptului că aceste clipe privilegiate sunt irepetabile: "Dacă te trezești,/ iată până unde se poate ajunge:// Deodată ochiul devine gol pe dinăuntru/ ca un tunel, privirea/ se face una cu tine."

Ipostaza privirii constructive este una ce-și asumă responsabilitatea fixării, a articulării microspațiilor noastre atunci când timpul interior și cel exterior nu concordă: "Camera se varsă prin ferestre,/ și eu nu o mai pot reține cu ochii deschiși./ Război de îngeri albaștri cu lănci curențate,/ mi se petrece-n iriși." (*A treia elegie. Criză de timp*) Primul atribut dăruit în urma victoriei eului poetic este privirea,

vederea: "Vine vederea, mai întâi, apoi pauză/ nu există ochi pentru ce vine,/ vine mirosul, apoi liniște..." (*Elegia a zecea*)

MIȘCAREA VERTICALĂ

Ca un inedit picaro, poetul se plimbă cu grație prin lume sau prin lumi, prilej de a ni le descrie în ritmul facerii sau al receptării lor. Unitatea cosmic-terestru este asigurată de mișcarea ascendentă, de permanenta deplasare pe o axă verticală a imaginilor, iar poetul, așadar omul, este Mediatorul. Peisajul tehnicist nu este ostentativ, ca-n viziunile poetice futuriste pentru că sintagme inedite în care materia și spiritul fuzionează, salvează sensibilitatea textului: "Oh, și așa; dintr-un salt într-altul,/ mi-a lovit talpa un pisc alburui: și s-a-nroșit de rubine din sângele meu, mai târziu,/ când prelungeam cu mine înaltul." (*Cântec pe o schelă din aluminiu*) De altfel, în secolul trecut, Baudelaire definea două coordonate estetice ale ideii de *frumos*: una valabilă oriunde și oricând, iar alta dictată de conjuncturi contemporane scriitorului. Cum, așadar, ar putea Nichita să ignore peisajul tehnicist în mijlocul căruia, citadin fiind, a trăit? Că locul unui luminiș de codru îl ia un acoperiș metalic – nimic mai firesc. Atributul materiei îi eterizează acesteia opacitatea, apropiindu-ne lumea. Fermitatea verbului "a fi" este dublată de cele cu sugestia verticalității: "a sălta", "a înălța", "a zbura", "a ridica": "Și mă sălta o pală de vânt/ în trecere, de subțiori,/ cu două brațe transparente până la nori,/ și ei îmi ling pieptul fulgerând." (*Cântec pe schelă...*)

Mișcarea descendentă și cea ascendentă alternează. Liniștea bucolică a înserării, consacrată în poezie încă de la primele ei forme, se șterge, pentru că ecourile acțiunii se prelungesc. Peisajul sublunar romantic capătă alt conținut material: "Se face seară și orizontul coboară./ Orașul își ridică un cartier spre lună./ E sunet de fier, de cabluri întinse./ Umbrele oamenilor încep să apună." (*Sufletul metalic al orașului*) Mișcarea spiritului coincide cu cea a materiei; de altfel, una pare ecoul celeilalte, iar muzica stelară este armonizarea desăvârșită a acordului lor: "Te-nvălesc, uneori, când mă-ntorc de la lucru./ Gândurile izbesc în stele și ele răsună./ De-a lungul stâlpilor zvelți, când mă-ntorc de la lucru,/ un cartier al orașului se ridică spre lună." (*Sufletul metalic...*) Timpul cosmic și cel terestru își corespund, propagând forme ce se plimbă nestingerit dintr-un spațiu în altul: "Vedeam oțelu-n

fierbere, cum zvârlie/ comete vii, și zborul lor/ izbește-n timp, și timpul cum răsună/ zvârlindu-și, lung, ecou-n viitor." (*Sensul oțelului*) "Umbra", "sufletul", "aerul" capătă consistență, în timp ce materia devine eter, investind înaltul cu simțăminte: "Stăteam aplecați deasupra șinelor strălucitoare,/ cu fețele iluminate de flăcări roșiatic-albastre./ Aerul ridica un sunet înalt de privighetoare,/ străpuns de săgețile sufletelor noastre. [...]// Umbrele noastre ca un pașnic standard,/ pe adormitele ziduri se cățărau arcuite." (*Târziu de vară*) Timpul intră în cronologie, lunecând din înalturi pe pământ, apoi explorând viscerele sale. Printr-o comparație inedită este reluată vechea credință conform căreia fiecărui suflet îi corespunde o stea, dar căderea lor nu mai sugerează moartea cuiva, ci armonizarea cosmosului cu terestru și sub-terestru, rolul lor unificator fiind infuzat de sentiment, provocând modificări percepției timpului: "Dar eu abuream trântit în zăpadă,/ ce se topea, mi se topea în trup./ Apoi se topea pământul și piatra,/ și m-aș fi agățat de cer,/ dar mi-era teamă că-l rup.// Astfel ajungeam în fundul pământului/ tăind, cu trupul, un con de vulcan./ Stelele, capete fără trupuri,/ mă iubeau, lunecând simultan/ pe-o secundă, cât ora, pe-o oră de-un an." (*Visul unei nopți de iarnă*) Prea-plinul sentimentelor face omul de nebiruit.

Ca în cadrul celorlalte motive importante, nu lipsește nici aici sugestia contrariilor – condiție a echilibrului, a vieții, o întoarcere în locul de pornire: "E iarnă, și eu stau întins, pe sub cetini,/ și miezul de lavă îl iau și îl pun/ sub creștet, și tot nu adorm./ Și întruna/ din mine spre tine răsar și apun." (*Visul unei nopți de iarnă*) Reflex al astrului diurn, poetul creează dependență prin forța generativă a iubirii, asemănătoare celei solare. Călătoriile cosmice, zborurile astrale nu au solemnitatea celor eminesciene, ci par a face parte din cotidian. Metamorfozele suferite în diferitele etape ale vieții sunt resimțite și în pulsațiile anabasice ale cerului: "Cerul se deșira în curcubeie repetate./ Pe dunga lor, săgeata trupului, în sus,/ fiece vârstă-și încorda, tăind la jumătate, arcul culorilor, supus.// Și se loveau în mine două sentimente,/ unul venit călare, celălalt purtat în lectici.../ Era o izbitură de lumini stăruite/ ca-ntr-o opuzii poli electrici..." (*Mișcare în sus*)

Punct de echilibru în diacronia facerii, seriile antinomice se contopesc în urzeala prea-fericitei alcătuirii. Lipsită de spontaneitatea biblică a numirii lumii în ansamblu având ca urmare ființarea imediată, această explozie barocă a materialității are, în

schimb, senzualitatea participării poetice la Creație. După ce cosmosul și-a lăsat reflexele materiale pe pământ, se produce mișcarea inversă, spre înalt, pentru a spiritualiza alcătuirile lumii. Oțelul ia locul copacului eminescian ca "axis mundi" (atunci când acest rol nu-l are însuși poetul), într-un topos citadinizat: "Roșul aprins sminti culoarea pală,/ lancea căldurii sparse gheața iemii,/ mireasma iemii supse din câmpie/ mirosul de sălcii, de sânge." După aceea s-a făcut tăcere./ Mai sacada în sus un murmur de oțel,/ cerul mărunț se-ntoarse iar în cerul mare,/ geamăn și-aidoma cu el." (*Mișcare în sus*) Mișcarea ascendentă materială și spirituală se completează. Valoarea verbală a prezentului, întărirea valorii predicative a verbului "a fi" prin verbul "a exista" permanentizează firea și prin maxime antice (aici Terentius) dovedind că, de fapt, coordonatele afective ale făpturii nu s-au schimbat: "Sunt un om viu./ Nimic din ce-l omenesc nu mi-e străin./ Abia am timp să mă mir că exist, dar/ mă bucur totdeauna că sunt." Nu mă realizez deplin niciodată,/ pentru că/ am o idee din ce în ce mai bună/ despre viață.// [...] E o fertilitate nemaipomenită/ în pământ, și-n pietre, și-n schelării./ Magnetic, timpul, clipită cu clipită,/ gândurile mi le-nalță/ ca pe niște trupuri vii." (*Sunt un om viu*)

Asimilând din plastică motive fundamentale de raportare a eului la lume și la absolut (ochiul – Țuculescu, coloana – Brâncuși), Nichita Stănescu se autosituează în familia spiritelor care au instituit un alt mod de a crea. Legătura teluric-cosmic nu are doar motivația intelectuală a unei conștiințe ordonatoare, ci în primul rând una afectivă: "Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi/ tâmpla de stele, până când/ lumea mea, prelungă și în nesfârșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt, și mult mai curând." (*Cântec*)

Ieșirea din cerc printr-o mișcare verticală este nașterea ca rupere a unității lumii. Timpul mitologic în *Dreptul la timp* devine, în cele din urmă, istoric, conținând fatalitatea trecutului, prezentului și a viitorului, evadate de pe insula tuturor posibilităților temporale: "Era-n cutremuratul Februarie, de luptă/ când șuierătoarea grea, spre viitor/ a trecerii de ancoră-azvârlite/ se răsuci tăria, în cutele de aer/ gâtul ereților deodată sugrumând." Mișcarea descendentă în apropierea morții este, de fapt, negarea ei și încercarea de a determina visurile să învețe un alt ritm, spre concretizare: "Până și pietrele-au dat rod în ziua aceea/ când iarna sta-n zenit și scânteia./ Cădea un val de moarte peste visuri,/ dar moartea doar pe ea se ucidea." (*Dreptul la timp*) În clipa imediată născutului, copilul

asigură legătura cu cosmosul, ca un fel de botez cu de la sine putere, ce precedă celui ritualic, stabilit de adulți; comunicarea planurilor se realizează printr-o comparație: efectul lunii de a împrăști lumina, al omului de a lumina prin sentiment: "Era-n cutremuratul Februarie/ când o femeie naștea în lume,/ fiul ei primindu-și dreptul la timp." Zvâri deodată spre cer/ săgeata de piatră/ a unui țipăt.// Trupul copilului răsărea/ greoi și sigur, ca luna/ din apele mării." – "Femeia zvâri spre cer/ săgeata scânteietoare/ a unui țipăt de bucurie pentru fiul ei." Ca într-un joc cu sonorități barbiene, în ciuda aparentei parodice a pozei romantice, imaginea este neoromantică – atitudine meditativă în timpul recuperator al înserării, cugetarea înaltă și narcoza atât de cunoscutului tei: "Spre șerpuitul pom în sus/ prin seara atârând fâșii,/ la două case negre dus/ cu gândul, gânduri regăsi." (*Tei nocturn*) "Dealul" din poezia lui Eminescu (*Sara pe deal*), se substituie cu "scările din beton", în același elan erotic al contopirii cu înaltul, iar "Ochii tăi mari, caută-n frunza cea rară" sunt "doi ochi lucioși, argintii": "Alergam în sus pe scările din beton/ și ea ridica din îmbrățișarea mea/ doi ochi lucioși, argintii,/ spre un cer inventat chiar atunci." (*Parcă dormim și visăm, îmi spunea ea*) Scenariul eminescian doar ipotetic este, mai totdeauna, concretizat la Nichita Stănescu, iar microcosmosul ia naștere ca reflex al macrocosmosului în clipa maximei trăiri. Simbol al profunde spiritualizări, epitetul "albastru" însoțește o altă scară figurativă, ce păstrează neîncetat deschise canalele de comunicare cu absolutul; sintagma definitorie pentru erotica eminesciană "dureros de dulce" este, aici, "dulce-amară": "Spirală albastră, sfâșietoare,/ zidind aerul acestei seri/ și ce dulce-amară ninsoare/ stârnește prezența ta în încăperi." (*Spirală albastră, sfâșietoare*) Zborul galactic din *Dreptul la timp*, anunțat de "săgeata de piatră" a nou-născutului, este apogeul accesului ființei umane la cunoaștere; cu firescul cu care a ordonat obiectele lumii, acum poetul receptează ordonările cosmice: "Bat galaxii, în depărtare,/ un ritm al unui timp, urcând. Fac ochii mari – dar numai o secundă,/ până le trec în amintire, rând pe rând." (*Salt*) În 11 *elegii* mișcarea inversă, spre pământ, este sfârșitul cunoașterii condiției umane după călătoria cosmică inițiată, sintetizată în ideea platoniciană a tragicei nostalgii după o patrie cerească temporar pierdută: "Recădeam în starea de om/ atât de iute, că mă loveam/ de propriul meu trup, cu durere,/ mirându-mă foarte că-l am.// [...] Astfel mă încordam să-mi aduc aminte/ lumea pe care-

am înțeles-o fulgerător,/ și care m-a pedepsit zvârlindu-mă-n trupul/ acesta lent vorbitor. (A treia elegie. *Contemplant*) Astfel Nichita Stănescu sintetizează tendințele moderniste, "căutând absoluturi în existentul profan, degradat, în pervertita lume citadină [...]: linia Baudelaire-Rimbaud. Sau, invers, abstractizând, derealizând, dizolvând prin cuvântul incantatoriu sensibilul în Idee: linia Mallarmé-Valéry"¹, dar cea din urmă ipostază – în creațiile mai târzii.

III. Spre semnul îndoielii

Semnificant/semnificat – Increat/creat

Teme și motive poetice amintite anterior, prezente în primele volume și analizate în capitolul *Sub semnul mirării* apar, de asemenea, în poeziile ulterioare din volumele *Oul și sfera* (1967), din seria de poezii *Alfa* (1967) și *Roșu vertical* (1967) – care constituie obiectul de analiză al acestui capitol. Barocul stănescian, concretizat la început în voluptatea ființării, nu cunoaște doar această fațetă. Adesea dorința de numire, de manifestare palpabilă maschează neîncrederea care cere noi și noi dovezi. Așadar verbului prolific, ce a creat lumea în unitatea sa în care eul poetic și-a conservat poziția centrală, în care explozia barocă a materialității prin limbaj a încheiat această lume i se substituie, subtil, o tensiune a îndoielii față de tot ce s-a creat; motivul *cercului* (și familia sa semantică), analizat anterior, revine, dar acum în relație cu *oul*, unde acesta este infinitul, iar cercul – finitul: "...obsesia declinului, constantă a tipului de existență baroc conferă cercului valoare de «simbol central»"¹.

În volumul *Oul și sfera* mișcarea verticală este una spre nord, de fapt exil în înghețare a ceea ce a creat în mundan anterior: "Zvârlire de obiecte prin aer către Nord,/ de brațe inutile, de avioane rupte/ în crivățul pe care îl încord/ ca pe un arc menit să lupte." (*Plonjeu*) – unde adjectivul "inutile" începe să nege funcționalitatea lumii create. Poetul nu renunță la poziția centrală, fiind conștient de statutul său de Creator care poate alcătui altă lume în care să creadă: "O, totul se azvârle spre Nord, să facă loc/ în jurul nostru, liber, sub nori iconoclaști/ Iar eu voi sta la mijloc, la plete dându-mi foc/ Să fie luminată casa în care ai să naști." (*Plonjeu*) Orice concurență a Artistului cu Divinitatea sfârșește, într-un fel sau altul, printr-un eșec al primului care, inevitabil, se raportează la cel de-al doilea termen al comparației: "Relația ideală eu-univers nu se poate instaura pe aceste coordonate decât ca

¹ Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. II, p. 259

¹ Mircea Muthu, *Alchimia mileniului*, p. 172

regăsire a subiectului în cosmosul-oglină: întâlnire, întâi de toate, a suprafețelor răsfrângând figura mai pură, ca și spectrală a omului.¹ În caz contrar, pământul riscă să fie doar o oglindă uscată a cerului. Între eu și lume nu mai funcționează fluxul afectiv, astfel că distanțarea intervine de la sine: "Priveliștea lumii trecea ca prin geam/ prin lipsa noastră de viață." (*Cântec*)

La Nichita Stănescu, limbajul comun nu este anulat destructiv, ci imediat reconstruit salvator. Un creator autentic poate susține artistic orice conotație a realității; lumea poate fi reorganizată intuitiv, desfășurând, din semnificant – semnificații inedite. Nu pentru că lumea ar fi inedită, ci pentru că unghiul de abordare a ei este altfel. Orice sens implică semnificație, designație – depășindu-le, așadar, sensul are o existență dinamică, dat fiind faptul că experiențele (designațiile) autorului și ale receptorului pot fi diferite. În jurul unui "arhetip formant" (Gh. Vrabie) se organizează semnificațiile, așa cum în jurul oului cosmic se țese lumea; el este increatul: "În fapt, oferindu-ne pe de o parte realitatea tangibilă a obiectului material efectiv pe care-l reprezintă și, în același timp, spiritualitatea misterului vieții, adică punctul de întâlnire dintre materie și spirit, dintre vizibil și invizibil."² Orice emoție este trecătoare, oricât ar fi de puternică, apoi, amintirea ei; deci osmoza semnificant/ semnificație produce un sens unic la un moment dat, care reprezintă și lunecarea de la experiență la expresie, fixează ceva inaccesibil simțurilor. Raportarea la momentul inițial le conferă un sentiment de securitate, știind că o dată cu eventuala pierdere a semnificațiilor, oricând altele pot fi create, căci increatul își conservă potențialitățile: "Ideea pe care o comunică poezia este menită mai mult să emoționeze decât să înștiințeze, dar fără dimensiunea ei cognitivă n-ar exista nici cea expresivă."³ După ce generalul s-a segmentat exuberant în imagini particulare, poetul realizează că tot ceea ce iese din matricea arhetipală este imagine incompletă; alegând o reprezentare, celelalte posibile sunt anulate și iluzia unității este un fragment uriaș, amăgitor. Cum arta este reacția artistului în fața experiențelor sale existențiale, aceste experiențe – oricât de vaste – sunt tot limitate în planul absolutului, iar reacția sa este una de repliere bruscă ori gradată (ca în cazul lui Nichita Stănescu) în punctul inițial. Modalitatea prin care fie își asumă lumea, fie că o

reneagă – este cea a unui *creator*, nu a unui *producător* de poezie pentru că el impune noutatea. La nivel poetic, increatul este "izotopia" (A. J. Greimas), deci totalitatea de semnificații care există într-un mesaj: "Semnificația nu este, așadar, altceva decât această transpunere dintr-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de transcodare."¹ Specificitatea limbajului își subordonează câmpul semnificantului, unde semnatul general al unui ansamblu semnificant devine concretizarea structurală a manifestării lingvistice.

Provizoratul sensului

Orice deconspirare a stării embrionare nu poate fi decât manifestare provizorie, iar conștientizarea provizoratului nu poate genera o stare de confort spiritual, ci neliniște, neîncredere și, implicit, căutarea unor soluții.

Pronumele personal "eu" nu mai apare alături de forma de persoana a II-a, "tu" – ca element al unității cuplului, precum în alte poezii din volumul *Sensul iubirii* și din volumul *O viziune a sentimentelor*, astfel că sentimentul înstrăinării este inevitabil: "Tu erai piatra, tu erai norul,/ tu erai vulturul, tu erai ora." (*Cântec*) Mișcarea în sens contrar, din dorința de a încerca și altă ordonare decât cea pe verticală, generează doar o scânteiere trecătoare: "Și eu spre nori, tu spre pământ,/ doi nouri negri de bitum/ ne-ntretăiam râzând, plângând,/ să naștem fulgerul de-acum." (*Cântec*) Lipsa jubilației persoanei I confirmă începutul retragerii: "Cu mare mirare, cu mare/ deznădejde mă regăseam tot unul/ [...] de gheața de a spune întruna:/ eu și eu și eu/ mereu între alții și alții și alții." (*Invidie*)

Motivul *ochiului* prin privirea identificatoare este acum "fără visare". Dezamăgit ori numai obosit, poetul sugerează începutul unei noi creații prin semnificația cuvântului "do": "M-am culcat sub coasta ta, oho,/ cu obrazul pe o pernă mișcătoare,/ pe un portativ curbat de oase, nota do/ era ochiul meu fără visare." (*Alt cântec*) În locul cuplului *ochi-privire* apare cuplul *ochi-orbită*; universul este stagnant, iar poetul îl îndeamnă la mișcare ca un căraș metafizic animalul de povară: "Mă izbește cu pliscul în ochi,/ până când ochiul mi se umple de orbite./ Apoi: Veniți voi fluturi/ în conul de

¹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 14

² Dan Bozaru, *Oul cosmic*, p. 7

³ Henri Wald, *Expresivitatea idelilor*, p. 17

¹ A.J. Greimas, *Despre sens*, p. 27

umbră al orbitei mele! Și strigă: Dați din aripi nemișcătoarelor,/ ascuțitelor stele!" (*Lupta cu vulturul*) În locul vieții înseși, pe care privirea o genera, orbita emană simboluri formale rigide: "Eu rămân cu pleoapele deschise, aburite./ Ochiul meu sticlește-n turnul primăriei,/ și, deodată, simt cum prin orbite/ cu un prunc în brațe- apar statuile Mariei." (*Orologiu cu statui*) Deconspirată, din lume a rămas doar carapacea. Dezvăluindu-se imprudent, naiv precum melcul din poemul barbian, poetul n-a intuit corect riscul atragerii sale din increat. Cuplul sine-eu este disipat, rămânând doar carapacea lumii dezolantă: "Ninge. Și ochii se sparg, lăsând afară/ vederi de piatră, priveliști marine,/ înfățișări ale luminii fără de sine,/ micșorată, fugară [...]/ Ochii, bulgări de gheață. Ochi om-de-zăpadă./ Ochi peste care trece sania-n clinchet solemn./ Ochi mari. Din ce în ce mai mari, până se sfarmă." (*Ninge cu ochi*) După ce ochiul s-a implicat în nașterea din lumină a lumii, acum dintr-un impuls de respingere sartriană, poetul se delimitează violent de alcătuirile lumii: "Și prin pupila neagră ca o beregată/ tăiată clar de un tăiș,/ un sânge uleios se-arată/ cu dăra lumii în pieziș,/ vomită ochii vechi vedenii/ mâncate tot de-a valma și mirat./ Vomită nara mirosenii/ pe care-un timp le-a respirat." (*Greața*)

Nici în această etapă apa (mai ales cea a mării) nu este un principiu germinativ cum se întâmplă îndeobște, ci unul al morții; privirea nu mai ființează, ci des-ființează: "Coagula tristețea deodată,/ca-n valuri, trupuri de mărgean,/ și trupuri de-necați zvârfea din matcă/ privirea când mi-o prelungeam/ și se surpau chiar între aripi/ în două, păsările-n zbor,/ lipindu-și negre peste geamuri/ iarna cu geometrii, a lor." (*Cântec*)

Un simbol consacrat și grațios al trecerii este *toamna*; de fapt, lumea nu este destituită, ci trece în alt mare anotimp al său, unde extincția este o sintagmă stănesciană inedită – verdele care cade din frunze: "Crezi tu că da? Din frunze-n jos,/ Verdele cade și se schimbă." (*Toamnă*)

Dacă în primele volume aerul avea materialitate, ("aerul căprui"), acum este depozitar al amintirii. Timpul nu mai este prezent continuu, pentru că din el s-a desprins nostalgică secvență a amintirii care l-a divizat: "Coridor de aer, timp pierdut./ Frunze zburătoare, țări de toamnă./ Străzile pe care am trecut/ în gătlejul amintirii se răstoamă." (*Douăsprezece noaptea, cu dor*) Așadar nimic nu mai este pentru totdeauna. Lumea moare o dată cu dezinteresul artistului care se simte trădat: "Amorțesc/ mai întâi copacii și frunzele, putoarele,/ după aceea toamna nerușinată/ și toate lucrurile, târfe, pe care nimeni/ de niciodată nu le mai cercetează în sine." (*Simt cum*) Verbul "a plonja"

care presupune o mișcare descendentă, se petrece pe verticală, unde în locul cosmosului cu germenii vieții este "prăpastie de aer"; lumea creată anterior nu este anulată decât pentru a crea o alta care nu este compatibilă cu vechile contururi: "Și brusc plonjez spre înălțime/ cant-o prăpastie de aer,/ lăsându-mi umbra să planeze/ asemeni norilor de ploaie,/ când visurile-aproape treze/ prind toamna-n ele și-o îndoale/ ca pe-o meandru-n șes, de ape/ și tu vii pe deasupra, verde,/ și nici un lucru nu te mai încapă,/ și ora tot mai mult te pierde..." (*Către iarbă*) Trăirea iubirii este consumarea ei, renunțarea la ideea de iubire; calea de a o păstra este eternizarea ei prin gestul faustic al opririi clipei în momentul maximei împliniri, lunecând din toamnă în iarnă: "Te iau de umăr, mă iei de mijloc,/ Și solemn intrăm în iarnă./ Prietenii tăi, prietenele mele ne fac loc./ O tonă de zăpadă peste noi se răstoamă./ Murim înghețați. Din nou numai plete/ în primăvară nempodobesc scheletele." (*Ritual de iarnă*) O altă primăvară – o altă lume: reluarea metafizică a succesiunii lumilor din poemele romantice sociogonice. Toamna este începutul călătoriei spre spațiul hibernal și, rând pe rând, motivul cercului este substituit de cel al *vidului*, viața se de-construiește oboșită. În locul imaginii consacrate și banalizate în poezie – aceea a căderii frunzelor – poetul azvârle verdele vieții "peste bord": "Mai bine somnul/ cu pleoape-l învelesc de vid,/ și-adorm pe-o frunză-n legănare,/ zburând spre polul alb din Nord./ Și mă înalț zvârlind nervura/ vieții grele peste bord." (*Toamnă*) Muzica devine zgomot de fond citadin, iar viața nu mai înseamnă implicit creație, ci sterilizare a ei. Nu mai suntem fericiți emanație a Unului, ci a Nimicului care se perpetuează: "Ne odihnim trăind, de oboseala vidului./ Eșapamentele au un tril ridicat./ Printre movilele de flori pe o spirală plană/ se dă din aripi neîncetat." (*Sâmbătă, cu motocicletă*) Numirea nu mai este creație, ci disperarea salvării prin formă, în absența fondului: "de nu m-ar izbucni tristețea/ și vidul de-a avea un nume,/ pe care numai tinerețea/ pietrelor vechi îl poate spune." (*În gol de curți*) Firesc, vidul naște vid, peisajul se sterilizează. Jubilația ființării prin numire pierde prin procedeul invers: "N-a mai rămas nimic. Nu se mai poate recunoaște,/ și nici bănuie, și nici presupune./ Înapoia pasului, un cal de vid mai paște/ o iarbă invizibilă și fără nume." (*Marină*) Poetul nu renunță, în sine, la intenția unei noi alcătuirii unde mișcarea se vrea din nou salvatoare, chiar dacă în univers nu se mai aude zgomotul metafizic generat de abundența verbelor de mișcare din primele volume: "Fixitatea neființelor mereu o clatin/ într-un azi etern cu aură de vid -/ mă rog să fii de mine însumi/ mă rog să fii. Arată-te." (*Confundare*) Tăcerea nu este apanajul misterului, ci momentul în care lumea lăuntrică se încetosează, timpul își pierde

consistența și devine matrice a extincției: "Noroii pân' la ferestre, pân' la broaștele ușilor,/ vârsându-se-n odaie, în chei subțiri,/ chei ce deschid poarta mare a tăcerii,/ aflată în fiecare oră de vid." (*Peisaj final*)

Timpul este tot mai dureros conștientizat, iar figurarea lui prin "aripă" este absentă. Existența este resimțită ca o vinovăție, nu ca fericită modalitate de a ajuta lumile să se alcătuiască și să reziste: "Când am deschis ochii/ mă aflu în acest trup pe care-l vezi/ și vinovat de felul lui eram,/ cum vinovate-s frunzele că-s verzi." (*Destin*) Fericita unitate se rupe dureros, iar întoarcerea din cosmos semnifică pierderea poziției de mediator al lumilor. Verbele de mișcare ale creației sunt substituite de verbele "a rupe", "a despărți": "Brațul mi se sfârșește cu trosnet, înspre arătutul amurg/ chipul, ca sub fierăstrău butucul, mi se desparte/ de aerul în care a-ncăput/ din el însuși începând și până departe. [...] Deasupra de creștet mă rup cu steaua polară,/ dreapta eu, stânga, steaua cea fixă." (*Înfățișare la neiuibți*) sau "Se rupe totul, adânc, de neuitat/ eu inima, tu inima; adevărul/ se lasă fluture netulburat/ ca peste frunte doar părul." (*Sincopă*) Sacră este lumea necreată de om, cea a naturii unde nemișcarea este perfecțiunea: "O, florile,/ lapte binemiositor al Maicii Domnului,/ [...] Și stabilirea nemișcării-n nemișcat!" (*A mirosi o floare*)

Așadar, Nichita Stănescu impune aici "... principiul mișcării în nemișcare, oferind astfel o dimensiune specifică categoriei tipologice a barocului românesc."¹

Ezitare între stagnare și expansiune

Mișcarea este constructivă sau doar distruge, prin ființare, celelalte posibilități ale lumilor – de aici ezitarea poetului în a se feri de dezamăgire, dar și de a materializa tentația de a fi Creator.

Verbul "a fi" (predicativ și copulativ), fundamental în primele volume, aici devine formă care nu-și ia conținut ori nu se mai potrivește conținutului: "E o bulboană, un vârtej, o dubină:/ vorba sunt/ vorba ești." (*Sincopă*) Afirmării și ființării prin fiecă mișcare a universului, i se substituie prezumția, dorința, prezentul fiind îndoielnic: "Cine ești tu, cel care ești,/ și unde ești, când nimic nu

este?/ Născut dintr-un cuvânt îmi duce înțelesul// într-o pustietate divină./ Întreb dacă sunt, dar strigătul/ nu se rupe de mine,/ și una cu el rămân, adăugând/ deșertului singurătate." (*Confundare*) Puterea de a crea prin logos este epuizantă și epuizată. Acțiunea sa în sens invers, distructiv, naște vidul printr-un simplu act de voință: "Puterea mea de a nu fi/ e atât de mare,/ încât în locul unde stau se naște-un con,/ se naște-o gură cu colți albi, absorbitoare." (*Invocare*) Omul, ca reflex divin, e de domeniul trecutului. Trecutul și prezentul au cunoscut prăbușirea dureroasă din prezentul etern. Verbul la imperfect alături de interjecții sunt expresia acestei nostalgii după starea paradisiacă adusă, temporară, pe pământ: "O, erai un om frumos,/ și subțire, foarte palid!.../ Printre ochii tăi curgea/ Un mănunchi de aripi albe,/ parcă cineva pe sus/ cu o coasă retezase/ din spinarea lui Isus/ aripi melodioase..." (*Părându-mi rău de adolescență*) Adolescența spiritului este singura fericită în nebunia ei încrezătoare – cum ar spune Erasmus – nepervertită de maturitatea îndoielilor. Poetul însuși pune la îndoială puterea sa de a-și distruge creația, verbele fiind la condițional-optativ. După entuziastul drum cuvânt-realitate, acum cel de dorit este în sens invers, realitate-cuvânt: "Dacă-aș putea să dau verdele la o parte,/ din frunze-ar rămâne doar un cuvânt./ Dacă-aș putea să dau pământul la o parte,/ Din pământ ar rămâne scheletul lui 'sunt'." (*Foamea de cuvinte*)

Mișcarea pe verticală este acum una descendentă, urmând modelul adamic al ispitei și al prăbușirii. Cuvântul își este sieși suficient pentru că el nu mai creează lumea, ci o absoarbe; aici dragostea există nu prin perpetuarea acestui sentiment, prin afectul creator, ci prin conservarea lui în ideea de iubire. În cuplu, adevărul ei nu este de sine-stătător, ci reflex al adevărului lui: "Acest cuvânt aspru, rupt/ ca o vertebră din adevărul meu,/ să cadă ca un cerc, și ca un viaduct/ răsfrânt în apă, curcubeu [...] și să te țină în silaba lui de fier,/ închisă ca-ntr-o verighetă aspră/ să-ntindă peste ochiul tău un cer,/ și-n jurul inimii să-ți fie coastă." (*Ritual*) Distrugerea lumii este distrugerea afecțiunii, motorul existenței sale, simbolizat de inimă. Zborul angelic al poetului este acum unul trufaș, prădător, al vulturului: "Eu lui:/ Tu cazi de sus,/ vrei să-mi treci cu pliscul prin inimă." (*Lupta cu vulturul*)

Lumea fiind cercul perfect, viața și moartea pornesc din același punct, dar în sens contrar. Principiul vieții rămâne mereu, mor doar temporalele ei înfățișări: "Moare circular cine poate să

¹ Mircea Muthu, *Alchimia milenului*, p. 173

moară/ întors în el însuși pe neașteptate,/ mai lăsând câte o mână afară,/ cu palma goală, cu degetele răsfirate./ Mie mi-e greu, îmi mor numai cuvintele,/ gura strigătoare la cer rămâne." (*Cântec*)

Unu, aristotelic număr perfect al clipei când somnul poetic și cel matematic erau solidare, este înlocuit de vocala "A", dar altfel investită. Afectul rămâne impulsul inițial, ca în primele volume, dar vocala primă este semnul neîncrederii în cuvinte, care ar trebui refăcute, reconsiderate: "Inimă, tu, cea mai repede,/ inimă, tu, zeitate a magneților/ [...] Au făcut un chip al tău din cuvinte,/ te-au desenat inimă/ și ți-au dat forma lui A.// El îmi spuse:/ scrisul e un mod de a încetini gândirea,/ un mod primitiv de a înțelege, de a opri/ mișcările gândului./ Scrisul se aseamănă întocmai cu o capcană/ de metal/ [...] Eu i-am spus:/ Sunt multe păduri și mi-e foame,/ de aceea l-am făcut pe A, divina capcană." (*Arta scrisului*) Poetul nu mai este în fericită armonie cu lumea, ci într-o poziție exterioară defensivă: "Eu i-am spus:/ am pus capcane la începutul pădurii,/ din A și din A./ Acum stau la o oarecare depărtare/ și aștept prinderea hranei mele.// El m-a auzit. El a tăcut." (*Arta scrisului*) Așadar Unu este matricea generatoare, pe când A este matricea contemplativă: "La Stănescu, matricialul A nu-l naște pe 1, i se opune acestuia. [...] Având putere de coagulare, un reflex al gândirii orientale se integrează deplin în poezia lui Nichita Stănescu. Necuvântul... vidul... neființa... zero... nimicul sunt tot atâtea dezvoltări conceptuale ale «marelui A»".¹ Cuvântul este ca o stea fixă din care se răsfrâng alte lumini dependente de momentul nopții.

Eul nu mai este o manifestare a Sinelui, ci o îndepărtare de acesta prin aceeași mișcare de exteriorizare sau de interiorizare – oricum o retragere în unitate: "Eu mă strâng în mine atât de adânc,/ încât îmi rămân mie însumi departe." (*Urletul*)

Ca în cunoscutul sonet al lebedei din poezia lui Mallarmé, iarna închide potențialități, le ferește de risipire, asigurând resortbja spirituală: "O, dacă oul nu ar fi/ frumos ca iarna ce se lasă/ și dacă- n el nu s-ar stămi,/ cu plumbi, în aripi o mireasă -/ respins de nuntă aș fi fost/ și numai purtător de trupuri,/ și zeii numai pe de rost/ m-ar fi știut. Ah, cuburi, cuburi." (*Cântec*) Spre deosebire de poezia mallarmeiană, unde increatul nu s-a materializat somptuos ca în poezia lui Barbu, Nichita Stănescu operează, ca în cultul lui

Orpheus, o retragere spre esențele pe care deja le-a exploatat: "Oul cosmic evocă nenuntirea, simbolizând totodată și substanța care oferă această viață eternă. Această concepție poate fi întâlnită și în cultul lui Osiris, în Egiptul Antic, dar și în cel al lui Dionysos care ține în mână un ou, în vechea Grece. O situație interesantă, dar legată în mod direct de aceeași idee prezentată mai sus, a perpetuării vieții prin renașterile succesive, o întâlnim și în cazul cultului lui Orpheus despre care am vorbit deja, cu observația că aici se remarcă o atitudine de negare, un refuz al reîntoarcerii la existența fenomenală."¹

Pentru a re-crea lumea prin cuvânt, este necesară re-crearea sensurilor obosite, iar Nichita Stănescu – adevărat creator de limbaj poetic – nu ezită să o facă. Substantivul "inimă" este recurent în poeziile sale, având chiar verbul "a dezinima", ce semnifică tot o repliere a materiei: "În el însuși, Oul Cosmic reprezintă centrul lumii și originea oricărei dezvoltări spațiale și temporale. Dar, în același timp, Inima este ea însăși un simbol esențial al centrului mai întâi macrocosmic, universal, iar mai apoi – în virtutea corespondenței și analogiei cunoscute – al microcosmosului, al lumii. Acest centru devine astfel punctul inițial și punctul terminus al existenței."² Cât timp semnificantul rămâne, moartea unui semnificat este recuperabilă prin artă: "În inima lucrurilor stau cuvinte,/ când ne este foame și mâncăm/ carne mai întâi, apoi oseminte,/ trezia pe care-o visăm// [...] Rămâne până la urmă cuvântul,/ ultimul pe din străfundul obiectului,/ cum vulturul rămâne când vântul/ curge pe coastele pieptului muntelui,/ și bate ca o inimă din afară/ lăsând înăuntru ce este,/ mult prea dulcea povară/ pictată, a lăzii de zestre// pe care stau, zic și spun:/ la urma-urmelor în fiecare lucru/ există/ în străfundul lui un cuvânt ca și cum/ ar fi mai înalt,/ cuvinte cu ochi și cu frunze și păr/ una într-alta, și unul în celălalt." (*Foamea de cuvinte*) Vremurile când ochiul ființa ideea, eul fiind cuprins doar de voluptatea dovedirii ideii, sunt rememorate cu nostalgie abia ascunsă; este vorba despre timpul când orbita anihilantă nu-și permitea să suprimă privirea. Acum același mecanism funcționează în sens distructiv: "Mă las în continuare de mine însumi plâns/ ca-n vremea când puneam un ochi albastru la idee,/ și pe deasupra ca să-l țină strâns/ și-ntors

¹ Mircea Mușu, *op. cit.*, p. 116

¹ Dan Bozaru, *Oul cosmic*, p. 19. p. 37

² *ibidem*.

din ce e numai către ce e." (*Mă las în continuare*) Replierea în sine se face consecvent, neiertător, o dată cu retragerea sensurilor – care, dispărând, distrug și realitatea creată de ele – spre Logosul inițial, nerisipit: "Vietate nedăruită, păstrată în sine, adunată în jurul centrului ei singuratic/ lăsându-se acoperită de ierburi străine/ plantate de crivățul atic." (*Text pe o piatră*) Dacă în numeroase poezii din volumele *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor*, poetul nuanța versul blagian "Dați-mi un trup voi, munților", acum mișcarea se realizează în sens invers, începând drumul spre lirismul pur prin mijloace poetice diverse. Așa cum afirma Dumitru Micu: "Astăzi chiar, când «poezia pură», ermetică, operează și cu unelte din arsenalul suprarealist, din cel expresionist, din toate arsenalele posibile, realizându-se, prin Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu (între alții), în formule paradoxal inedite [...]”¹ – lucrurile în absolutul lor nu pot exista decât paradoxal, nematerializate.

Cercul nu mai este perfect, ci tragic și definește vidul: "A fi tu însuși, o, ce răbdare să ți se spună 'băiatule',/ ca să ți se spună 'dragă',/ ca să ți se spună 'vino mâine la prânz la noi la masă'./ Și tu rânjești, pentru că masa ești chiar tu,/ și tu rânjești la șobolani,/ pentru că așa cum zice bătrânul:/ Okeanos plânge pe canale..." (*Cântec*) Din nou obsesia eminesciană căreia nu i se poate sustrage, traducând-o doar prin alte coduri estetice. Atâta timp cât lumea se circumscrie în "a fi în fapt", perfecțiunea este o iluzie, căci ființarea este ieșirea din increat, așa cum nici un semnificat nu acoperă impecabil și definitiv semnificantul: "... vorbind din perspectiva metafizică în lumea fenomenală nu poate exista ceva perfect din cauza existenței Timpului și a Mișcării. Ceea ce numim noi cerc este în realitate un element de spirală care revine mereu la punctul de plecare (ca în cazul ciclurilor prezentate), dar cu un pas infinitesimal mai sus, de unde se inițiază un alt element de spirală, ce constituie de fapt însuși aportul ciclului respectiv, ca element de progres și evoluție, la întreaga manifestare."² Refuzul prezentului se realizează tot prin valorile verbului "a fi" – de data aceasta, cele temporale. Negându-și demiurgic creația, plănuiește o alta, reușind să se abstragă, prin esențializare, din cotidian. Invazia anterioară a îngerilor – în cer și pământ – este, de

asemenea, în retragere: "Îngerii norilor îmi coborau pe șira spinării./ Rece paradis, șiroind de pene./ [...] M-am tras în lemn și în măduva câinilor,/ în ochii frunzelor și în cai,/ în uscățimea roasă de șobolani a pâinilor,/ în burta lui «vei fi» și a lui «erai»". (*Mâna cu cinci degete*) Burta unui verb, inedit spațiu poetic, pe care Nichita Stănescu nu se sfiește să-l instituie. Astfel, anulându-și lumea, poetul se pregătește, printr-un ritual în pripă, de dispariție fizică, fiind convins că rematerializarea sa pe lună îi va permite crearea unei noi lumi, care să nu-l dezamăgească: "Repede. Eu mi-am închis ochii./ Dinții. Au tras vulturii-n jos./ Am chemat hienele să desăvârșescă/ tot ce-a mai rămas sfâșiat și nervos." (*Debarcare pe lună*)

Unitatea există doar prin sine, iar concretizarea nu poate decât să o pună în pericol. Valențele cosmogonice ale Oului se mută – prin simbolizare – în biologic: "Mă pregătesc de naștere,/ dorm în oul parfumat al bunicului meu/ care a plecat în recunoaștere,/ chiar acum, în prezentul trofeu." (*Cântec*) Așa cum sintetiza Mircea Eliade, "oul nu-și poate pierde niciodată sensul său principal și anume acela de a asigura repetarea actului Creației; acela de a da naștere *in illo tempore* tuturor formelor de creație."¹

În poezia *Îngerul cu o carte în mâini*, călătoriei cosmice i se substituie una terestră, parodică, unde familiaritatea adresării amintește de unele poezii argheziene, doar că aici raportul cu divinitatea este mai puțin tensionat: "Mă desprinses de sus, căzând/ în piața înserată, liniștită./ O, el se-ndepărta zburând,/ prin aer și prin ziduri străbătând/ cu cartea-n mâini, citind cu patimă/ neconținută./ O, el se-ndepărta și eu/ tot mai voiam să-l văd, prin seară." Mărginitul este sinonim cu Creatul. Îngerul refuzat de zbor nu este decât aparent frustrat; asemeni lebedei din sonetul lui Mallarmé, el conservă în intenție toate posibilitățile neconsumate, numai astfel putând redobândi perfecțiunea: "Înger refuzat de păsări/ și de zborurile lungi/ îmi ajungi până la gură/ până la sărut mi-ajungi./ Astfel stai închis cu țipăt/ în conturul scos din minți,/ răspicat, al vieții mele/ care-nfige-n tine dinți." (*Înger refuzat de păsări*) Centrul lumii este figurat ca ou, având drept atribuite Ne-mișcarea, Ne-vederea, Ne-auzirea. El este potențialitatea absolută care nu pune în pericol unitatea prin dispersie. Singurul reflex

¹ Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, II, p. 249

² Dan Bozaru, *Oul cosmic*, p. 27

¹ Mircea Eliade, *Alchimia asiatică*, p. 60

permis este gândul, care, ca expresie, este mereu altul: "Regele păsărilor nu are aripi./ El nu zboară pentru că prin el/ Se zboară și se dă din aripi/ [...] Aici în pietre unde totul este dur,/ unde timpul poate fi pipăit,/ unde trecutul pare a nu exista,/ unde viitorul nu poate fi imaginat,/ se află sala tronului./ Aici stă regele păsărilor -/ el este orb, este mut [...]// Regele păsărilor stă pe un tron în formă de ou./ E chiar pământul pe care-l locuim./ Regele păsărilor îl clocește." (*Transparentele aripi*) – întoarcere, doar în poezie posibilă, la vechile teorii utopice conform cărora Pământul era centrul universului, superbă trufie!

Ciclul inedit *Obiecte cosmice* din volumul *Alfa* se deschide cu versuri care definesc poezia ca pe un sistem circular foarte flexibil, care se naște din sine însuși, înflecându-se în sine, căreia îi conferă statut sacru în clipa în care este mijloc de punere în contact cu spațiile aparent ireconciliabile – teluricul și celestul: "Ea are articulații de păianjen/ când alunecă-n tăcere pe suprafața sunetelor/ și se ridică la stele,/ cu sine împerechindu-se/ ca să poată cădea înapoi, spre pământ./ cu pavilioanele-albastre încordate,/ numai viitorul o așteaptă/ să-i intre-n auz,/ și ea stă acolo, o viață, hrănindu-se/ cu muzica sferelor. Apoi/ se-ntoarce deasupra noastră,/ spunându-se pe sine, în cuvinte." (*Poezia*) Așadar cuvânt nu înseamnă poezie, ci mijloc de care se folosește poezia spre a se dăruia. Ideea devine modalitate de accesibilizare a înțeleșurilor, parcurgând drumul invers decât în primele volume – și anume materie-gând, nu gând creator de materie: "Ea se arată ca un îngheț/ mișcător al durerii./ Un sus spre sus încolăcit,/ rupând în tăcere dantura serii./ [...] Ea are gura-n călcăie./ Ea se hrănește mergând/ pe muchia unde materia/ se schimbă-n gând." (*Ideea de gură*). O viziune a sărmanului Dionis) Investirea cuvintelor de către poet cu puteri creatoare face ca acestea să nu se mai supună, să alcătuiască altceva, să aibă viață proprie, făcând concurență creatorului: "Cuvintele mă ajung din urmă./ ele detună pe timpanul întins/ între ceea ce este/ și ceea ce nu este." (*Căderea oamenilor pe pământ*) Luarea în stăpânire se produce, în continuare, prin intermediul ochiului: "Ochii numai, ei singuri îmi rămân./ Creierul va merge spre ei/ ca odinioară trupul, pe picioare." (*Căderea oamenilor pe pământ*) Rând pe rând creația îi ia locul creatorului spre a-și dezvălui mai bine fațetele: "Înhămat sunt/ la un car abstract./ Scade trupul meu pe măsură ce/ se umflă în mine/

măștile râzând și plângând ale cuvintelor." (idem) Dacă la început a fost cuvântul, pentru ca apoi omul și în special artistul să-i exploateze valențele prin aceeași întoarcere în punctul inițial, Logosul Prim își absoarbe întruchipările: "Se arată întruchipările și apariția/ sferei. Nașterea, apogeul/ și moartea// ca și cum eu aș fi fost ele." (idem) Fericita întâlnire a cuvântului cu materia se destramă. Cuvântul s-a jucat creând forme care acum doresc să-i ia locul, deși această pretinsă realitate materială este, în fond, aparentă: "Fiecare cuvânt poetic este, astfel, un obiect neașteptat, o cutie a Pandorei de unde își iau zborul toate virtualitățile limbajului."¹ Ca un savant excentric care a creat lucruri ciudate, poetul se vede acum amenințat; în fond, eșuând, el a creat o formă a vidului: "Numai cuvintele au ființă,/ numai ele există, există fugind/ speriate de moarte, de lucruri./ O, lucrurile deschid un ochi pironitor/ și-l clatină în dreapta, în stânga/ după cuvinte./ Cuvintele fug, se fac străvezii,/ lucrurile stau, se fac vizibile./ O, lucrurile, exacerbare a vidului." (*O, lucrurile*) Lumina devine "sânge pierdut de lucru" în momentul aneantizării, când "Totul se prăbușea în sine însuși cu viteză egală", în momentul în care nici gândul nu dorea și nici cuvântul nu mai putea susține lumea.

Încă din primele poezii ale volumului *Roșu vertical* poetul reconfirmă – pentru a câta oară! – motivul *inimii*, așadar viața însăși, drept cel mai de încredere principiu al continuității, o altă fațetă, de fapt, a semnificatului. Trupul (semnificantul) murind, un altul este gata să-i ia locul atâta timp cât inima (semnificatul) îi permite. Ea este, de asemenea, singurul dușman adevărat, egal poetului și puterii lui creatoare: "Luptătorule, eu îți apăr trupul/ și-ndeosebi/ bătaia inimii./ [...] Numai o inimă vie/ izbindu-mă m-ar străpunge." (*Inscripție pe un scut*)

Puțin festiv, încercând crearea unui arhetip autohton, Nichita o face prin aceeași retragere tipică a acestei etape, în locul dispersiei: "Stâlpii porților: «I» de la Ion/ Trunchiurile copacilor: «I» de la Ion/ dâra stelelor căzătoare: «I» de la Ion/ Șuvița ploilor: «I» de la Ion/ Strigătul de buciur: «I» de la Ion/ Pilonii pădurilor: «I» de la Ion." (*Sentimentul țării*) – într-o manieră asemănătoare celei soresciene în poezia în care definea patria prin Eminescu ori invers. Chiar dacă pune tot mai mult la îndoială funcționalitatea

¹ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, p. 37 (tr. aut.)

unității lumii în mișcare, în ființare, poetul păstrează mult timp orgoliul forței sale de coagulare a planurilor temporale: "din fundul pământului, de sus, din cer,/ și eu am să știu pe care anume din toți/ l-ai numit, l-ai strigat, l-ai cântat/ pentru că viața mea îi cunoaște/ pe toți,/ născuții și nenăscuții/ care-au fost, care sunt..." (*Sentimentul țării*) Este mereu conștient de menirea sa, utilizând noțiuni abstracte, ca aceea de adevăr – cordon ombilical care-i asigură tangența cu "matricea lumii" – care adevăr se conturează deocamdată prea puțin atâta timp cât poetul tocmai a negat adevărul aparenței materiale: "deliberat mă adaug/ vouă, egalilor mei, slujind/ adevărul/ singurul care nu-mi mută/ și nu-mi înstrăinează de mine/ matricea lumii din care provin,/ întru slăvirea ei/ și-ntru purtarea ei ca stemă/ pe steaguri,/ oricând și oriunde." (*Pean*) Acum flexibilă, sfera este tocmai catalizatorul vieții – așadar nici matrice perfectă, dar statică din care emană lucrurile, nici punct de re-absorbție a lumii – provocând verbul fundamental "a fi" să se manifeste. De altfel, această poezie, *Cântec*, va constitui finalul mai multor poezii din volumul *Roșu vertical* (*Alegerea culorii*, *Dans cu două mere în mâini*), fiind așadar definitorie: "Roșu, roșu vertical,/ cascadă, pantă de deal,/ săltând din oul secunde/ ovalul din ou,/ și înfățișat nouă/ ca un ecou/ pe care sfera-l întinde/ Oricât și oriunde/ naștere, zestre/ a lui A FI schimbându-se-n ESTE."

Cuvântul nu mai caută să fixeze materialul; nu dispăre ca motiv poetic, fiind cel mai consecvent în opera lui Nichita, însă acum el dematerializează nu pentru a distruge, ci pentru a salva semnificantul lor întru refacere: "Oase de pasăre să-mi fie/ cuvintele,/ oase de pasăre dând gândurilor/ acea formă prelungă/ și aproape văzută cu ochiul liber, -/ a ridicării deasupra/ orizonturilor." (*Menire*) Raportarea la un punct fix îi creează un sentiment de siguranță, chiar dacă el dă impresia ubicuității. În poezia ce motivează titlul volumului – *Roșu vertical* – Nichita Stănescu reia motivele poetice *Unu*, *A*, *Cerc* din volumele anterioare, sub înfățișarea oului – păstrătoare a potențialităților, punct de plecare, de întoarcere și iar de plecare: "Și-asemeni deplinului soare,/ tot timpu-n el însuși,/ tot timpu-n afară,/ în același loc/ și pretutindeni,/ purtând istoria lumii în fiecare rază/ cum poartă frumosul ou de pasăre-n el/ istoria tuturor păsărilor/ până la punctul solemn din care începe/ istoria zborului/ care poartă în el istoria zborurilor toate/ până la punctul solemn de unde/ începe/ istoria însăși/ a luminii." (*Alegerea culorii*) Așadar "... rațiunile seminale

sunt manifestări ale logosului henologic, în dubla sa natură de Unu și de Multiplu [...] adică un multiplu care nu există decât prin unitatea fiecăreia din părțile sale."¹ Alegerea culorii este definirea drumului invers pe care poetul tocmai îl parcurge – de la materie înapoi la idee: "Inima mea își alege culoarea/ roșie, își alege/ roșu vertical,/ roșul pe care l-a pulsă/ neconținut, roșul pur/ hrană a gândurilor/ roșul care s-a născut sânge/ ca să devină idee,/ care s-a născut pasăre/ ca să devină zbor."

În *Oul cu iris* se produce metamorfoza poetică a unui motiv literar în altul, combinând reprezentări esențializate dragi poetului. Singurele verbe care nu sterilizează lumea sunt cele produse de afect, nu de rațiune – căci în ciuda tendinței de abstractizare a limbajului, el rămâne o consecință a pulsațiilor omenești ale inimii: "Fiecare vorbă caldă, sub ea/ docește un ou al vorbirii noastre/ Vii vorbe, o, voi/ cu frunze verzi – albe – albastre./ Oul deschide deodată o pleoapă:/ sub iris se aude bătând/ pliscul nenăscutei păsări copilărești/ numai în ea însăși zburând./ sar cojile! La început/ privirea dă din aripi în unda/ despărțită în delta pe care o face/ când se varsă în oră secunda./ Apoi, ah, apoi nici măcar/ nu mai e pasăre în izbucnire/ ci se duce subțindu-se, alungidu-se, / și ră a spinării de frunză; - privire." Deci "...marile principii ale lumii, definite de către Democrit cu mai bine de 2000 de ani în urmă, înțelese ca fiind *plinul* și *vidul*, se regăsesc, firește, în *Oul Cosmic*."² – ce păstrează, de asemenea, ideea de viață, cu nenumăratele-i amintiri în timp, detașate de efemerul cotidian: "În câte o sferă, deasupra/ și-au pus vederile, vedeniile, unda/ Trupurile s-au retras ca un val sărat./ Nu se mai arată nimic, nici secunda// Deasupra, în sfere, ce întâmplări!// Și câte destine în alergare.../ Dedesubt, spre miezul pământului, vertiginos/ se suge în sine valul de sare." (*Soldași în corturi*)

Moment inițial, al oului cosmic, poezia se transformă în momente inițiatice, unde "ou și sferă" constituie nu un cuplu cu termeni egali, căci al doilea este manifestarea mai mult sau mai puțin trădătoare a celui dintâi.

¹ Lambros Couloubaritsis, *Aux origines de la pensée européenne*, p. 13

² Dan Bozaru, *Oul Cosmic*, p. 46

IV. Imaginație și rigoare

"Rațiunea lucrează încet. Ea are vederi și principii diferite pe care trebuie să le aibă mereu prezente, dar fiindcă nu le are cade în toropeală și se rătăcește. Nu tot așa este cu sentimentul. El lucrează repede și este mereu gata de acțiune. De aceea trebuie ca, după ce am cunoscut adevărata cale a rațiunii, să ne silim a-l simți și a sădi credința noastră în inimă; altfel ea va fi totdeauna nesigură și șovăielnică." (Pascal)

Pendularea între rațiunea demitizantă și orgoliul ptolemeic, al situării Pământului în mijlocul Universului, își găsește reflexul în filosofia raționalistă a lui Descartes, opusă misterului pascalian pentru care orice posibilitate este deschisă.

Limitele impuse de bunul-simț nu pot decât stingheri orice efort creator, pentru că, spunând, asemeni lui O. Wilde în *Portretul lui Dorian Gray*, "a defini înseamnă a limita"¹, singură îndrăzneala poate da viață, iar acesteia, conținut. Visul cartezian de a exprima în formule matematice esența creației, regăsită și la Nichita Stănescu în simbolistica vocalei A și a numărului 1 nu convinge definitiv nici omul, iar poetul este convins cu atât mai puțin. Unuia îi ia speranța, iar celuilalt – dreptul la creație: "Omul nu va fi mai aproape de mântuire când va fi convins că proporțiile numerelor sunt adevăruri imateriale, eterne și dependente de un prim adevăr în care subzistă, prin adevărul pe care-l numim Dumnezeu." (Pascal, 556) Punând formule abstracte în locul divinității, rigoarea în locul imaginației, eului poetic i se contestă implicit dreptul la existență, pentru că totul este creat. Principiul generator nu mai este un sine viu, ci semne care nu au nimic în comun cu viața, pe care o ignoră: "Cel ce-și asumă sarcina să atingă comprehensiunea trebuie, împreună cu stoicii și ceilalți maeștri antici, să fugă de Eu, să-l urască și să-l ucidă, pentru a face posibilă ordinea obiectivă a lumii. Însă cel care, ca și Pascal, nu vede în «comprehensiune» decât principiul morții, găsindu-și

vocația în lupta împotriva-i, poate, oare, urî Eul?"¹

Așadar, Sinele și eul, ca reflex al acestuia, nu mai sunt în consubstanțialitate cu Unu, ca-n primele volume: "Numai Eul, iraționalitatea acestui Eu, garantează posibilitatea de a te elibera de hipnoza adevărului matematic pe care filosofii, seduși de «materialitatea» și «eternitatea» sa, l-au pus în locul lui Dumnezeu."² Este momentul de criză, când pendularea între ceva și altceva (imaginație și rigoare) nu e consecința unei căutări, ci a unui dezechilibru lutheran, în care credința și rațiunea se exclud. Autocrația rațiunii, sursa legilor de orice natură create de om este un pericol pentru posibilitățile spiritului nemărginit, iar creatorii de excepție, intuind acest lucru, încearcă noi expresii spre a le scăpa de umiliința supunerii. Așa cum Pascal credea că efortul pe care-l face, de a se dezrobi de rațiune, e salvator pentru sine și poate fi un exemplu, Nichita Stănescu parcurge traseul dinspre imaginație spre rigoarea rațiunii, retrăgându-se în motive literare noi ori conferind alte valori celor deja existente și îndelung numite. Axioma biblică, conform căreia oricine poate cunoaște adevărul dacă îi este arătat, nu mai are valoare pentru că ceea ce interesează este cine a creat adevărul arătat. Cum poetul și-a creat propriile-i adevăruri într-un limbaj personal, efortul de ornare a lumii create deja pe temeiurile iubirii poate fi în aceeași măsură fie semn al dezamăgirii, al refuzului de-a mai crea, fie dorință de simbolizare a creației, care să genereze, după gestație, alte lumi de la coduri stabilite de el. Suprem orgoliu de-a schimba din temelii datele lumii. Așadar lipsa rațiunii nu naște monștri, ci o altă alcătuire.

De altfel, Platon însuși îi spunea lui Diogene că nu poate vedea Ideile Absolute pe care doar le intuiește, iar Plotin avea bunul-simț să nu clameze un adevăr definitiv, același pentru toți. Universul poetic se infuzează pe rând, dar temeinic până în ultimele sale volume, cu ideea că orice univers ar crea prin numire, el este joc, o iluzie sau cel mult o lume imperfectă ce este mereu refăcută fie prin iubire (ca în primele volume), fie conceptual (ca în ultimele volume), iar drumul dintre cele două lumi este căutare ba prin imaginație, ba prin rigoare. (*Laus Ptolemaei, Necuvintele, Un pământ numit România, În dulcele stil clasic*)

¹ Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 191

¹ Lev Șestov, *Noaptea în Grădina Ghetsimani*, Ed. Polirom, Iași, 1995, p. 56

² Lev Șestov, *op. cit.*, p. 57

Alături de motive literare existente anterior (cuvântul, zborul, cercul, vocale și numere simbolice), apare motivul pietrelor, cel al oaselor – motive existente sporadic și la început, dar acum recurente, anunțând o întoarcere spre temelii, pentru a lua creația de la capăt, reformulând-o. Exigența pascaliană privitoare la rațiunea care trebuie să se umilească, îl repune, oarecum, în drepturi, pe Ptolemaeu. Invocând supremația rațiunii, Descartes acordă, de fapt, statutul romantic visat al poetului: acela de a fi asemeni divinității prin crearea unor universuri compensative la lumea reală. Deschide o breșă romantică într-un clasicism ce pare de o fermitate imobilă: dacă legea rațiunii stă deasupra divinății și a omului, misterul divin dispare, oamenii vor fi deopotrivă cu zeii, își vor inventa lumile și misterele, idee nuanțată mai târziu de Hegel. La început, Nichita Stănescu se dovedește om al timpului său, vorbind într-un limbaj al realității citadine, sublimat de cunoștințele în domeniul fizicii cuantice. În termeni hegelieni, exprimă "nu adevărul, ci numai ceea ce Spiritul Universal dorește, la un moment istoric dat." (Șestov, p. 94). Întorcându-se la Ptolemaeu, poetul își transgresează timpul, iar apoi aduce lumea în "noduri și semne" pe temelia "pietrelor și a oaselor". Stănescu reface mitul povestit de Anaximandru: lucrurile au ieșit în lume din izvorul prin care și-au cucerit existența individuală (chiar dacă nu prin voință proprie ca în mitul antic, ci prin cea a poetului), comițând un act de sfidare pentru care trebuie să plătească cu nimicirea. Așa cum spune Plotin, originea răului stă în îndrăzneala de a particulariza, astfel că poetul va merge, rând pe rând, nu spre numirea creatoare, ci spre generalizare, corectare a particularului, când cuvântul nu se va reînnoi prin lucruri, ci prin sine, ajungându-și sieși. Spinoza va relua ideile carteziene, specificând diferența de netrecut dintre rațiunea umană și cea divină; deși este, în esență, un discipol al lui Descartes, el îi acordă divinității propria rațiune, diferită de cea carteziană care guverna egal omul și zeul, privându-l și mai mult pe artist. Proclamând matematica drept unică deținătoare a posibilităților umane de a accede la adevăr, el instituie hegemonia lui 1, nu și a lui A. Dacă Nichita Stănescu mai crede, în aceste volume, că sunt posibile, fie și sporadic, momente perfecte de întâlnire a semnului lingvistic cu cel matematic, mai târziu va acorda și el tot mai puțină încredere acestei vocale-matrice, încă prezentă și care umanizează lumea, ne-o apropie, pentru că "la început a fost cuvântul". (Evanghelia după Ioan, 1,1).

Rând pe rând, 1 și A nu se mai identifică în plan semantic, ci se resping. Deocamdată îi este aproape și ideea că "spiritului îi este proprie credința, iar voinței – dragostea" (Pascal) Dar nu mai este aceeași dragoste încrezătoare care naște lumea, ci una minată de ideea că lumea e întruchipare prin nesupunere din starea inițială perfectă. Pascal¹ pune problema timpului subiectiv și obiectiv cu mult înaintea lui Bergson, vorbind despre personalizare atât în receptarea unei opere, cât și în felul de a considera lucrurile: "Cei ce judecă o operă pe bază de reguli sunt față de ceilalți întocmai ca cei ce au un ceasornic, față de cei ce nu-l au. Unul spune: sunt două ore de când stăm aici. Celălalt zice: nu sunt decât trei sferturi de oră. Îmi privesc ceasornicul și spun unuia: te plictisești; iar celuilalt: timpul nu ți se pare lung deloc, căci este o oră și jumătate; și-mi râd de cei ce spun că lor li se pare timpul lung și că eu judec potrivit fanteziei mele. Ei însă nu știu că eu judec după ceasornicul meu." (Pascal)

Astfel, imaginația e dreptul la individualitate, în afara căreia nu există nici operă, nici lectură adevărată.

IMAGINAȚIE

"Bine se face că nu se adâncește părerea lui Copernic..." (Pascal), idee ce ar putea avea drept umare firească volumul *Laus Ptolemaei*. Imaginarea unor dialoguri avându-l ca interlocutor pe însuși Ptolemaeu, "învățatul dintre învățați cel mai mare" dă impresia că cititorul însuși este părtaș la dialogul în care, ca parte a omenirii, este repus, măgulitor, în centrul universului, irezistibilă ispită în care autorul mărturisește modest "consolarea de a fi coautor/ al marelui Ptolemaeu." Criza de timp figurată în *11 elegii* și-n *Oul și sfera* este, aici, sursa imaginației, a fanteziei, iar rigoarea este consecință a bunului-simț: "contemplarea distruge bunul-simț [...] bunul-simț este pricina rațiunii." Poemele din acest volum constituie locul de întâlnire a ceea ce a fost și va fi lirica stănesciană. Lucian Raicu remarcă: "... o dată cu *Laus Ptolemaei*, Nichita Stănescu ajunge la o comunicare desăvârșită a singularei sale viziuni (a omului și a lumii văzute din afara lor!) la o echilibrată (dacă se poate imagina, dar iată că se poate) integrare a nefirescului în firesc, a neverosimilului în verosimil, a

¹ Pascal, *Cugetări*, Ed. Științifică, București, 1992

«alarmantului» în peisajul comun, intim.¹ Constatarea, datorită rațiunii, a faptului că poziția noastră în univers nu este una privilegiată, lezează ființa și pune sub semnul întrebării nu eficacitatea metodei, ci finalitatea ei: «Obsedat de ideea relativității (la nici un alt poet român negația nu stă mai aproape de afirmație), Nichita Stănescu face dintr-o eroare cunoscută, dezvăluită cu mari eforturi pentru că era apărută de «bunul-simț», o imprevizibilă metaforă pentru a elogia creativitatea. Ptolemaeu, «înving de toată istoria», «cel mai bun învins», se confundă cu poetul și cu creatorul în general, pentru că înainte de adevărul ultim și l-a imaginat, l-a visat și l-a apărut, pe al său.²

Portretul lui Ptolemaeu este alcătuit din superlative, dar calitatea supremă este lipsa de apetență pentru rațiunea care nu aduce nici o bucurie ochiului prin noi alcătuirii, ci doar o ordonare descurajantă a celor vechi: «El e: dușmanul rațiunii, / pentru că rațiunea nu se poate vedea / cu ochii.» (*Despre înfățișarea lui Ptolemaeu*) Rând pe rând Nichita Stănescu se identifică subtil cu Ptolemaeu, fiind mai mult decât coautor ori continuator al său, cum va proceda în câteva poezii din volumul *Necuvintele* față de Eminescu: «Atât despre Ptolemaeu, / Atât despre mine.»

Leșirea din contemplație este o condiție a găsinii împlinirii; este sfatul pe care poetul îl dă după ce, de bună seamă, a încercat și experiența contemplației. Dar nostalgia zborului entuziasmat prin univers, aripile de înger ale materiei revin ca amintiri ale desăvârșirii, estompând când și când sentimentul eșecului: «Dau-sfat: / contemplația și firile pe măsura ei / să-și găsească pricină de a fi / să se amestece, să părăsească staticul.» (*Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da*) pentru că «rațiunea strigă în van, ea nu poate da un preț lucrurilor.» (Pascal) Astfel, Nichita Stănescu are curajul de a lăsa Pământul în centrul universului, chiar dacă motivația în termeni poetici nu e tocmai fericită, situându-se în vecinătatea silogismului: «Ptolemaeu a crezut în linia dreaptă. / Ea este. / Numără-i punctele și dacă poți / spune-mi / câte sunt. / Ca să te îndoiești de linia dreaptă. / Trebuie să știi mai întâi din câte puncte / e făcută.» (*Despre viața lui Ptolemaeu*) Vorbind despre lirica măștilor, Ioana Em. Petrescu vede în Ptolemaeu un alter-ego al poetului; și are dreptate, pentru că poetul parcurge drumul de la admirator al lui

Ptolemaeu, la «coautor», până la simbioză cu acesta: «...Ptolemaeu, Euclid, Cantor – sau, anonim și omniprezent, «îngerul» ori «El» – sunt tot atâtea măști lirice purtate de una dintre fețele eului dedublat, cărora li se atribuie «false citate», cărora li se împrumută, din interior, o ipotetică voce ca suport într-un perpetuu, murmurat dialog lăuntric.»¹ Astfel, Ptolemaeu este o fațetă a Creatorului într-o epocă a cunoașterii intuitive, o epocă ce se iubea pe sine și nu se punea sub tirania rațiunii: «Când s-a născut Ptolemaeu / pământul nu era în nici un fel, / când a murit / pământul era drept ca palma.» (*Despre viața lui Ptolemaeu*)

Gestația pregătitoare după receptarea plenară a concepției ptolemaice re-anunță aducerea materiei în gândul care a creat-o: «Și-mi închid sub tâmplă gândul / și-mi închid în ochi privirea / și în nară tot mirosul / care-adulmecare firea.» (*Trecerea de la noțiuni la poezie, împotrivire la aspectul pietros al versurilor de până acum*) – «dulcele stil clasic» e foarte aproape! Însuși titlul mărturisește efortul schimbării, totuși, prea explicit pentru a nu trezi suspiciuni.

Această etapă, a oscilației între rigoare și imaginație, este punctul nodal al celor două tipuri de eterizare din lirica sa: suavizarea materiei, o bizară plasticitate diafanizată pe de o parte, apoi sterilizarea, negarea alcătuirilor de până acum, alungarea lor înapoi, în minte, pe de cealaltă parte.

Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului* vede în cerc (și-n sinonimele sale grafice, lingvistice, culturale) atât semnul perfecțiunii, cât și pe cel al pericolului morții, al regresiei prin faptul că-și este suficient sieși... Este un semn al intimității și al intimidării, în opoziție cu figurile unghiulare care comunică cu exteriorul: «O, idee meschină de sferă / n-ar exista decât pentru învinși, - / monotonie și pericolul / de a locui pe o sferă / ar fi numai o poveste / de speriat nenăscuții...» (X, p. 48) Cercul – până acum semnul împlinirii, matrice a creației, armonizare a geometriei cu filosofia – este descalificat, îi dă poetului inconfortabilul sentiment al stagnării. A nu mai avea nimic de spus înseamnă a muri. Lumea cercului este una creată prin iubire, entuziasm, implicare, o lume alcătuită dionisiac, dar receptată apolinic. Punctul generator de lumi ca-n eminesciana *Scrisoare I* este A, 1, este voința, este fantezia creatoare: «Aleph! lată punctul din care / se vede sensul întregului, ca și cum / sensul ar fi înșuși întregul.» (*Aleph la puterea Aleph*)

¹ Lucian Raicu, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 261

² Alexandru Andriescu, *Traectorii lirice*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 255

¹ în vol. *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 230

A, salvatorul

Poezia Necuvintelor încearcă să destituie mobilitatea sterilă când rigoarea trebuie anulată printr-o altă substanță, deci altă numire: "Ei aveau o vorbire fixă/ și trupuri zbătătoare/ Ei se prefăceau că există/ fiecare./ Cuvintele erau fixe, știu, ei erau din ce în ce mai mobili/ fiecare părând a fi viu/ și cu toții utili/ cuvinte fixe erau trupul lor./ trupurile lor nu erau decât o limbă/ vorbind în limba celor care mor/ vorbirea celor care nu se schimbă." (Scenă)

Motivul literei A este constant și în această etapă de creație, este o zonă poetică ce-i conferă poetului siguranță: "Ce ești tu, A? tu, cea mai omenească și/ cea mai absurdă literă./ o, tu sunet glorios!" (Pean) Epitetul "omenească" dovedește că limbajul încă umanizează lumea, este un semn al profanului, un instrument de accesibilizare care va dovedi, de fapt, prin epitetul "absurdă" că limbajul, prin prolixitate, poate, cu aceeași eficacitate, să ne îndepărteze de Cunoaștere. O dată desfășurat limbajul poetic, voluptatea dionisiacă a exprimării pregătește asediul acesteia: "Cu tine mă lupt./ în tine azvârt ființa mea/ ca odinioară Acheii calul troian/ în Troia." (Pean) Iar printr-o comparație somptuoasă, litera – "zeiță" e catalizatorul, figurația verticală abstractă a proiecției cosmice: "Tu îmi dansezi pe gură/ când mor și sunt aidoma/ soldatului ridicat și împins de spate/ de creșterea ierbii spre cer." (Pean)

Echivalent lingvistic al oului cosmic, imaginația, nu realitatea este fertilizatoare: "și vreau să nu mai exiști/ ca să fiu liber de vorbire./ vagin imaginar, A, literă/ borfoasă de toate literele." (p. 8) Așadar, spațiu al fanteziei și al rigorii în același timp. Ca în credo-ul simboiștilor francezi, semnului lingvistic i se substituie cel muzical, mai cuprinzător, iar efectul este resimțit sfâșietor: "Muzică, tu, cu gheară/ care-mi târăști trupul pe deasupra/ cuvintelor./ asemenea mielului păscând iarbă și/ smuls de vultur." (Pean)

Heidegger spune despre ființă că e o fugă înaintea cuvintelor; când acestea pun stăpânire, încarcerând ființa, pentru lupta cu ele sunt necesare "necuvintele". Cuvântul ptolemaic este instituit în tentativa de resemnificare a lumii, de eliberare prin

resimbolizare înainte ca formalizarea limbajului să distrugă substanța ei. Consacrat motiv literar al fanteziei romantice, peisajul sublinar este un loc anatomic, la Nichita Stănescu existând frecvente corelații de acest tip: "Luna bătând, înaintează, pe cerul guri/ Ajunge la dinți în curând/ și-un zgomot de smălțuri se-aude./ prelungi cuvinte/ cu șapte capete./ eliberând." (-*)

Opusă rigorii, fantezia îndepărtează de moarte, împacă eu cu sinele pentru că viața perpetuată, nu moartea, e drumul fără întoarcere: "Fugă înainte, mereu înainte./ din sfintele patru carcere./ Pântecul mi-e frate, glezna mi-e părinte./ drumul mi-e fără întoarcere." (*Lupta inimii cu sângele*, IV.) "Viața ca o pradă" e un semn al liberului arbitru, fie și pe o perioadă limitată. Timpul etern e repetiție, iar inima – ca semn al iubirii integratoare – încearcă să repună stăpânire pe ordinea sterilizată prin rațiune: "Singura mea pradă e viața mea./ Ceea ce se întâmplă este în timpul vieții mele/ Inima mea învinge sângele meu." (V) Iar în *Esitteren* se imaginează biruitor cu propria-i stagnare, acum în topire: "Din nou sunt singur ca o gheață/ lăsându-și marginea-n topire./ îmbrățișat cu o viață/ a lui «a fi» și a lui «fire»." Este mișcarea inversă față de Elegia hiperboreeană "mai jos, spre Sud, în codrul verde.", spre roata de lumină a lui Enigel.

Poetica discursivă se reinstaurează – prin alt tip de semn, e adevărat -, iar teluric și celest sunt legate tot printr-o convenție a ființei umane: "dinții mei au ajuns, și-acum sclipsesc pe cer/ Sus, tot mai sus, Excelsior! M-aud strigând./ Te vei lăsa mușcat de ei în curând/ să-i faci loc lunii să treacă triumfător."

Poemul *Arta poetică* începe cu o referire la poezia *Leoaică tânără*, iubirea din volumul *O viziune a sentimentelor* – care este simbolul unei întregi evoluții a sinelui, așadar a universului poetic: "Sunt așteptat de către o ventuză/ m-așteaptă dintele cel alb, rânjit/ cel al leoaicei, stând leheză./ cu foamea transformată-n mărâit." Întru schimbarea și întregirea registrului liric caută, prin sonorități argeziene, experiența "esteticii urâtului": "să mi se dea: ciupercă otrăvită/ plaur, omag și lapte de cucută/ Să mi se dea din puroi pepită/ gură cu limbă smulsă, mută." – care, alături de evocarea unor motive romantice (luna, călătoria cosmică), dezmarginesc.

Numele seriei de poezii *Răsu' plânsu'* din *Necuvintele* aduce rezonanțele balcanice ale altermanțelor în consubstanțialitate. Această impuritate a stării de spirit conferă o sugestie seducătoare de inefabil care permite jocul imaginației altfel regizat de

"necuvinte", salvator și înnoitor. Ființa este acum neființa ce permite, datorită imaterialității, alte lumi, altă ierarhizare, numită prin necuvinte: "Dovadă că nu pot vedea fără martori/ e copilăria, adolescența mea,/ dublând neființa acestei secunde,/ cu neființa ei de cândva./ Ah, râsu' plânsu'./ ah, râsu' plânsu'./ mă bufnește când spun/ secunde vechi putrezind în secunda/ de-acum." (*Râsu' plânsu'*) Poezia ca metonimie este refuzată, ea nu mai este consecință a trăirilor, ci Trăirea: "poezia nu este lacrimă/ ea este însuși plânsul." (*Poezia*)

Trei, număr magic al trinității divine, perfect, dar în același timp număr impar, deschis: "Noi suntem doi, tu ești singură,/ de-aceea te lăsăm să faci ce vrei tu. [...]/ Noi doi suntem două ramuri ale tale/ una izbucnită spre lună,/ din dragostea ta pentru cer./ Alta izbucnită din pântecul tău,/ din dragostea ta pentru pământ." (*Cântec de trei*) Simbol al dezintegrării cosmice, el este creația materiei, definită în termeni bergsoniani, ca anorganic repetitiv cu atributele iluziei. Doar Unicitatea poate coordona. Finalul prea puțin inspirat al poemului contrazice ideile anterioare pentru că "un lucru aidoma altuia" nu poate fi aducător de fericire, ci de iluzie, ratând mereu revelația: "Noi și cu tine am vrut mereu să fim unul./ Dar materia care urăște adevărul/ ne-a pedepsit și ne-a făcut trei./ Noi suntem doi și tu ești singură/ de aceea tu ne stăpânești,/ de aceea tu ești regina/ pentru că noi doi suntem la fel./ Iar un lucru aidoma altuia nu există/ decât în monotonele povestiri despre fericire." sau "Trei pomi verzi în palma mea,/ unul de piele, altul/ de tăceri. De apă grea,/ cellalt, înverzind înaltul." (*Cântec*) – aproape o parodiare a fluierelor mioritice fluidizând comunicarea terestru-celest.

Adjectivul "nenăscut" ori sintagme ce sugerează existența în viitor sunt acum recurente; nu prezentul, nu timpul etern, ci viitorul altfel este ordinea fini: "Lași mirosul tău în aer/ [...] dintr-un secol nenăscut/ [...] și îmi pari că ești aievea/ ploaie aspră, fraged nor,/ dulcea mea antichitate/ dintr-un secol viitor." (***), sau "Devine loc dunga subțire de tăcere/ și de sub palma lată a mea, umărul tău/ cu șuierat de tren se smulgea surzitor/ spre un tunel, spre vid, spre hău,/ spre-un chip neinventat, trăind în viitor." (*Mânie lentă*) sau "Depărtarea se face roată cu zimți/ pe fusul de taină – al auzului meu,/ rupând din amorțitele minți/ ale încă nenăscutului zeu." (*Depărtarea*) Echivalent al increatului, al oului originar, dogmatic, nenăscutul sacrifică materializările sale temporare – condiție a

prospețimii perpetue -, pământul care duce "de mână o urnă/ cu inima smulsă, a noastră." Moartea nu stă în firea lucrurilor și după reluarea motivului biblic al trădării din Grădina Ghetsimani, Nichita Stănescu îl aduce pe cel al învierii lui Lazăr; forța cuvântului poate produce învierea ca pe ceva firesc și ca răsplată a forței de-a imagina, nu ca pe o minune – o modalitate de ieșire din impactul ontologic: "Pentru că-mi imaginez aceasta/ el mi-a spus:/ lege înseamnă a avea două mâini/ [...] Se face seară, se face umbră/ Stai întins, n-ai să mai stai/ ai să fii pentru că erai/ el mi-a spus: scoală-te/ umblă." (*Legea*) Salvarea ca jertfă de sine a instituirii unui nou semnificant, nu doar a unor noi semnificații: "El era făcut să fie pradă,/ pradă a cuvintelor alese, -/ cu un șoim pe ultima silabă." (*Eu, adică el*)

Poezia *Necuvintelor* este procesul de limpezire și de nouă numire a ordinii ptolemaice; creând cu fervoare lumea, ajung, prin forme, să se îndepărteze de ea. Soluția este neoromantică, într-o expresie de o tulburătoare simplitate: consubstanțialitatea om-natură, în care natura este aceeași "cutie de rezonanță a sufletului uman": "El a întins spre mine o mână ca o frunză cu degete./ eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinți./ El a întins spre mine o ramură ca un braț./ Eu am întins spre el brațul ca o ramură/ El și-a înclinat spre mine trunchiul/ ca un măr./ Eu mi-am înclinat spre el umărul ca un trunchi noduros./ Auzeam cum se întetește seva lui bătând ca sângele./ Auzeam cum se încetinește sângele meu suind ca seva./ Eu am trecut prin el./ el a trecut prin mine./ Eu am rămas un pom singur./ El/ un om singur."

Alternativ cu invazia "cuvântului împietrit" apare, și-n volumul *Un pământ numit România*, elanul continuării ființării prin cuvântul dinamizat de sentiment și de prospețimea mirării: "Însă pentru cei ce suntem aici/ în viață, întregi și în lucrare,/ cuvintele au lama de brici/ intrând în miracol cu tandră mirare." (*Cu colțul inimii*) Declamarea apartenenței la un spațiu lingvistic, etnic și nu la cel cosmic se face pe coordonatele mirării: "Să-ți vezi inima zburându-ți/ pe sub coaste mari, cerești,/ gândul tău mirat pe gându-ți/ să-ți șoptească: ești și ești!" (*Din Carpați*) Tristețea metafizică a "oului negru" ori a "gălbenușului mort" nu-și lasă umbra nici pe timpul mitic, dar nici pe cel istoric. Sincer sau programat? Greu de spus. Festivalismul liric la un mare poet poate înșela prin tonuri rafinate. Sentimentul datoriei capătă rezonanțe argeziene contemporaneizate când poetul, citadin prin excelență, își

alcătuieste "testamentul" pomind de la date prin care nu prea convinge că îi sunt aproape: "Ci iată lauda plugului prin care/ noi înșine prin noi ne-am fost arat./ să dăm dreptății de mâncare/ nu în vorbiri, ci viu și-adevărat." (Text) Necesitatea ancorării în real o transferă celui care-l susține material. "Forma milenară" nu e încreatul volumelor anterioare, acesta este desacralizat în "cap, trunchi și membre": "Mi-ar plăcea și mie să visez,/ spuse brutarul,/ și să fac pâini în formă de inimă/ sau pătrate./ Dar eu lucrez nu pentru vis,/ ci pentru foamea cea milenară,/ pentru omul compus/ din cap, trunchi și membre..." (Inima în luna lui mai) Lumea creată de poet s-a autonomizat, s-a prăbușit în material prin autonomizare, păstrând, dureros, năzuința spre vis. Creând neîncetat, privilegiul creației nu s-a infuzat și obiectelor create. Realului răsărit prin iubire i se refuză iubirea ("forma de inimă" a pâinii). Forța creativă a imaginației rămâne un apanaj elitist. Viața se definește în acest volum la nivelul teluricului, care nu dă mari bucurii, dar nici tristeți abisale. Sunetul inițial nu-și rămâne sieși, ci luminează concretul, care se substituie imaginației: "Zăpezi eterne, dorurile mele,/ de piatră trupul meu, și de pământ,/ timpul surâde printre stele/ surâde «S» din vorba «sunt»." Așadar vorbă, nu cuvânt. La cumpăna dintre ani e și ceasul de cumpănă al creației, când privirea și ochiul, vorba și cuvântul, ideea și materia pomesc pe căi diferite, imaginația este trădată de alcătuirile ei. Lipsa manifestării nu e moarte, ci încă posibilitatea întoarcerii în imaginația visătoare; între universurile reale și cele compensative este pe cale de a se instaura înstrăinarea, iar visarea poate fi locul salvator de întâlnire: "Și mai fac o urare:/ ochiul să nască ochi, privire,/ urechea, auz, tâmplă, gândire,/ somnul din cuvinte, visare./ Vine noaptea de Anul Nou,/ ne prefacem că trece timpul,/ dar el nu trece, Olimpul/ stă nemișcat în ecou." (Orație) Gestul orfic, permanent sugerat, secondează încă valențele imaginative: "Melodia întindea spre tine/ brațele ei feline, brațele ei reci,/ și n-am simțit când te-a-mbrățișat/ cu îmbrățișarea/ pe care uneori ți-o dă înserarea/ electric și-ntunecat." (Muzică) Alteori imaginația are sensul degradat de imagine, iar visarea melancolică e prea dezamăgită, epuizată pentru a mai căuta momente de împăcare: "Era o melancolie, un fel de tristețe,/ un fel de gol străbătut de o dorință imprecisă,/ un fel de decădere a gândurilor către imagini." (Evocare) Puterea creatoare are limitele materiei alcătuirii și astfel poetul se simte prizonierul alcătuirii lumii sferice pe care a ținut-o

în jurul său cu demiurgic elan. Gestul de apărare e van: "În jurul meu mă încolăcesc/ ca să nu-mi dau voie spre sferă/ aidoma verdului în jurul frunzii/ obligând-o să fie plană și efemeră./ [...] Mă țin cum sunt, neizbucnit,/ pedeapsă ispășind era,/ că m-am gândit, că nu m-am fost gândit/ să fiu, să nu fiu și să fiu o sferă." (Stare) Această "neizbucnire" ce-și propune, programatic, descriptivul, nu creativul pregătește dulcele-amar stil clasic. Salvarea este mutarea centrului sferei, cu același îndrăzneț gest demiurgic. Lanțul facerilor, cu toate acestea, îi scapă, iar imaginația nemărginită aparent, este limitativă și repetitivă. Imparul deschiderii tuturor posibilităților se dovedește o amăgire. După epuizarea lor, nu rămâne decât întoarcerea la matcă, de unde jocul continuă. Unicitatea etnică a structurării experienței colective este iluzorie, atunci când poetul este cinstit cu sine: "Aleg o sferă în care mă înscriu,/ loc al luptelor de seară/ între tot ce este viu/ și tot ce-ar putea să moară./ Aleg o sferă. Centrul ei/ îl mut din inimă-n afară/ încep deci luptele de trei/ de cinci, și seria impară/ cea care neagă ne-mpărțind/ în jumătăți mereu perfecte/ albul și negrul, azmuțind,/ și oblice-nfruntări, directe." (Alegerea sferei)

Truda schimbării are și lucruri victorioase când se înscrie pe alte coordonate, dătătoare de speranță; dar e lumea de mai târziu a "măreției frigului" unde misterul e totuna cu singurătatea dezolantă: "Deodată a venit schimbarea./ Ochiul a-nceput să vadă linii/ drepte și scurte între distanțe,/ aripi de avion, șuruburi, alumini./ Dar ce singurătate pe roți/ de camioane alergând sub stele,/ și ce acută vizibilitate/ în lăuntru inimii mele." (Cântec) punctată când și când de refugiul în solidaritate. Lipsit de orgoliul unicității, generator de frustrări și de durere, cu limpezime afirmă, simplu, în afara rațiunii ori a imaginației, ca pe un dat de bun-simț: "Au vrut să nu mai fim./ Iată-ne. Suntem./ Și am găsit pentru suntem/ cele șase litere necesare." (Oase de oameni)

Și "dulcele stil clasic" aduce motivul pietrei ca substitut al locului inițial al cărui sine nu cunoaște ispita desfășurării romantice. Urățenia lumii care-și refuză încercarea de dez-mărginire prin umanizare este dezolantă. Salvarea provizorie este eliberarea în grație a materiei: "Urăsc orice piatră și invidiez/ orice bucată de materie;/ n-apuc să mor și înviez/ și mi-e urât și mă sperie/ liniștea sinelui lor/ strâns cu însuși în brațe..." (Atica) Persiflarea programată a romantismului nu convinge: "De ce n-aș crede că exiști/ tu ce respiri în unde,/ tu singura, văzuto doar. cu

ochiul/ triunghiular, din frunte." (*Mult vechii de romantici*) Teama că lumea ordonată e o iluzie și că tot imaginația salvatoare e soluția, răzbate mereu: "Sfera asta nu e sigură, vă spun,/ să ne facem roți la gândire,/ imediat și acum/ și la «a fi, fire»." (*Eu cred că da*) Formele de infinitiv lung și scurt ale verbului, numire a manifestării oricărui punct inițial. Înaripata gândire romantică e acum "gândirea cu roți". Limbajul năvalnic contemporaneizat traduce mereu o tensiune a numirii, un sentiment al faptului că opțiunea pentru clasic, programată, iar nu spontană, îl pune, ca poet, în pericol. Așadar face mereu apel, prin felurite modalități, așa cum am mai amintit, la gestul orfic: "Eu nu te văd, ci te imaginez întruna/ și nu te-aud, ci te murmur, te cânt/ Te-mpodobesc pe tine, stăpâna, stăpâna/ vieții mele și vieții lui «Sunt»". (*Dulciferarea legii*) Orficul e secundat, de obicei, de ludicul gestului ori al limbajului, ca de pildă titlul acestui poem al cărui termen prim este găsit prin joc analogic. Rațiunea care operează cu legi și concepte, care creionează contururile clasice (încă din *Ars poetica* lui Horațiu), este cu delicatețe subminată. Pietrificarea e fals simbol al solidității existenței, iar ieșirea din această capcană se face tot prin limbaj, chiar dacă suavitatea cântărilor devine lătratul celui care fie se apără, fie se răzvrătește, fie anunță pericolul – al morții cuvântului născător: "Eu sunt o piatră-n strigare, o piatră, -/ eu înger eu sunt, care lătră/ O dată/ și încă o dată/ și încă o dată..." (*Și adevărată, - și jucată*) Verbe ca "a lătra", a rage", "a urla" caracterizează mai bine o stare de indecizie, între apolinic și dionisiac, între rațiune și imaginație. Lipsa de acum a fericitei contopiri între lucrurile lumii, între membrii cuplului – cum era la început – este semnul unei crize în care lipsa momentană a soluției este dureroasă: "Tu nu ești./ Eu nu sunt./ Aer și pământ./ M-aș inclina, te-ai retrage/ în beregata unui leu care rage." (*Sfare*) Soarele – expresia însăși a apolinicului – nu germinează, așadar nu are valențe creative, ci doar ordonează cu înțelepciune: "Ce cântec? Greața de piatră borfoasă/ de soare cu lumina-n pântec/ de gândire țestoasă." (*Somn*) Experiența "dulcelui stil clasic", limitativă prin virtuți, eșuează pentru că poetul nu și-o poate apropia structural; pentru că numai "forțând în numele speciei umane, porțile misterului"¹ poate conta în orchestrarea cosmică.

În umbra rigorii

Nepermițând a da noțiunii de "contemplație" interpretări ale dinamismului creator, imaginativ, poetul o identifică ferm printr-o construcție opozițională, utilizând până și apozemul "adică", de o valoare poetică îndoielnică. Contemplației îi lipsește componenta admirativă, extazul în fața noului și a frumosului: "Contemplația, adică staticul firii./ Cel care din plictiseală se schimbă pe sine/ criza de timp, adică,/ starea firii care din oboeală/ rămâne-mbrăcată în vechea sa haină./ în scutecul nașterii sale." (*Prelecțiune*) Dinamismul este steril tocmai prin lipsa de entuziasm, de pasiune care operează schimbări formale, fațete ale chipului original. Nevoia argheziană de a găsi dovada palpabilă a existenței Divinității este aici o necesitate a concreteței formelor ca probă a vieții, nu simpla simbolizare epuizată a lor: "pentru poet, cuvintele au consistență și răsunet independent, sunt adevărate «obiecte cosmice», în vreme ce lucrurile obișnuite nu sunt decât «exacerbarea vidului»"¹. Această coajă a lumii, încifrată în loc să fie dezvăluită, poartă răspunderea mării umiliri, aceea în care "Rațiunea a mutat pământul/ din mijlocul existenței/ și l-a făcut să se rotească/ în jurul soarelui./ Rațiunea a demonstrat aceasta, cu cifra,/ dar nu și cu înfățișări ale cifrelor./ Dau sfat: cei care au pus pământul/ să fie slugă soarelui,/ să-i caute justificare." (*Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi ce am a le da*)

Sfera nu mai este loc al perfecțiunii, ci limitare disperată: "Încă mă mai face/ să roșesc de rușine/ de vina/ că am lăsat cu bună știință/ minunatul, neverosimilul, nesfârșitul pământ/ să devină sferă." (*Despre moartea lui Ptolemaeu*) Zorii științei înseamnă, paradoxal, limitarea condiției umane, ca orice cădere din gândirea mitică. Simbolistica cercului nu e pusă doar sub semnul îndoielii, ci este de-a dreptul blamată: "Cerc tu, idee/ a mediocrității,/ calotă sferică, tu,/ burghezie a sferei,/ cercburg/ cercburg/ sân de apă umflată de pești/ cercburg, neliniștit/ de superficialitatea unor valuri/ mărunte ele însele,/ meschin tu însuși." (*Împotriva mării*, I) Cerc și mare, recurente simboluri ale morții: "Alge bolnave,/ fluturi marini ai mirosului,/ Cerc de jurîmprejur,/ și

¹ Constantin Ciopraga, *Între Ulysse și Don Quijote*, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 159

¹ Marin Mincu, *Generații și creație*, E.P.L., București, 1969, p. 22

numai cerc și numai cerc." Sau: "Pământul, aerul, focul, da! Apa nu!" (XI) Semnificația specială a apei la Nichita Stănescu, ca loc al morții, nu al germinației universale ("viața nu s-a născut din apă") se păstrează și-n această etapă, asociată cu semnificația dată de Thomas Mann conceptului de "burghez" – ca limitare a spiritului. Așadar, soare și apă, două elemente în mod clasic ale facerii, ale germinației, la Nichita Stănescu înseamnă contrariul (așa cum am văzut în subcapitolul precedent).

Lupta pascaliană cu rațiunea este elogiul adus lui Ptolemaeu – elogiul timpului mitic, când semnul poetic și cel matematic nu-și căutau, separat, nefericita identitate, nu cunoșteau scindarea ca prim semn al dorinței rațiunii de a se opune fericirii dată de iluzie. Ca-n *Memento mori*, mitul (Ptolemaeu) este învins de istorie: "Învins de toată istoria,/ învins de oricine,/ lipsit de un unic dușman,/ prezent/ la carul de triumf al oricui..." (Pledoarie)

Posibilitățile sugerate de geometria triunghiului sau a pătratului prin deschiderea datorată unghiurilor, deci și a unor multiple perspective, se substituie cercului. Perfecțiunea, ca certitudinea, constituie otrava creației: "Triunghi, pătrat,/ voi sunteți forme ale libertății de gândire,/ cercul, calota, cerburgcel cu flințe/ care merg cu picioarele pe cer/ și cu fruntea în nămolul miezului..." (III) Recurența noțiunii de "limitat", opusă celor de "aripi", "înălțare" etc. din primele volume, arată schimbarea atitudinii poetului față de o lume gata creată, care nu mai este lumea lui "fiind"; unde orașul-cerc este "nefrumos, limitat, sclav fără aripi/ lanț fără verigi/ sare, sare/ fără cristale." Sentimentele omenești, oricât de intense, sunt nefirești, deci mărginite. În lupta cu efemerul, cu noua facere nu mai este suficient afectul, ca până acum, ci năvălirea imaginației: "Și numai dacă plâng/ mi s-ar uda fața,/ dar și aceea ar fi o lacrimă limitată./ Tristețea e o limită." (IV) Ființarea ca repetiție este falsă, este existența lui Iona, din parabola prelucrată de Sorescu, în burta peștelui. Loc de popas sau de trecere, pământul pierde, pe rând, elogiile lirice ale eternității: "A muri într-o cutie sferică,/ desperare, o, limită,/ egoism și bancă a cosmosului/ în care a fost depusă nu limita,/ ci limitarea." (VII)

Lupta cu ideile consacrate, chiar și cu ale sale, vizează ochiul, loc poetic, în trecut, al zămisirii: "Măcar de-ar fi ochi,/ dar ochiul, el însuși meschin,/ e sfărâmat prin pupilă/ spre înainte." (VIII) Moartea însăși e limitare și consecință a statutului ingrat al omului ("maț al zeului bolnav" sau "maxilar al zeului răcnind"), pe

un pământ slujind soarele, iar nu asemeni lui. Dulce răzbunare poetică e momentul contestării statutului germinativ al acestuia. Pierderea poziției privilegiate se reflectă asupra omului ce nu-și mai este stăpân.

În poemul în șase părți *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de "tu", tu și eu* își cer dreptul la o existență de sine-stătătoare, în care cuvântul n-a făcut decât să încurajeze înstrăinarea văzută ca dorință de ordonare riguroasă a obiectelor lumii; paradoxal, ordine ce nu permite unitatea, care ar presupune fluxul afectiv, incorporator: "Se zbătea în mine «tu»/ «tu», pleoapă, te zbăteau, tu, mână, tu, piciorule, te zbăteau/ Numai numelui tău nu-i spun «tu»." Râsul care domină frica, precum în *Numele trandafirului* de Umberto Eco, ar putea umaniza alcătuirea a cărei dorință de ordine o duce la înstrăinare: "«Ai râs»./ Eu am tăgăduit și am zis:/ «N-am râs». Căci mi-a fost frică." În ciuda nenumăratelor posibilități de desfășurare, de voluptate a numirii lucrurilor lumii, oricât de opulente ar fi ele reprezentate prin materialitatea cuvântului, nimic nu scapă Marii Rigori – care este repetiția în limitele condiției umane: "El mi-a spus:/ Tu te-ai născut pe genunchii mei./ Eu te știu de când te-ai născut./ Nu-ți fie frică de moarte,/ adu-ți aminte de cum erai/ înainte de a te naște./ Așa vei fi și după ce vei muri./ Schimbă-ți numele." Cum singur numele rămâne eului, fără a se integra lui tu, el păstrează crâmpiele de unicitate, reflexe ale unicității divine ale cărei desfășurări suntem. Finalul poemului, retoric, diluat: "Numele să fie însuși cuvântul/? Să fi fost el însuși cuvântul? El care este mai tu și tu și tu și tu." Obsesia păstrării prin conservare a ordinii, a ceea ce s-a creat, este pusă sub semnul îndoielii, căci pentru a nu dispărea are nevoie de impuls creativ: "Generalul a venit după mine și mi-a spus: «Ești singurul care mai poate face ceva; de tine depinde dacă vom fi/ sau dacă nu vom mai fi astfel»." (*Lupta cu cinci elemente antiterestre*) Lipsa cuvântului retrace dreptul exprimării individualității, ordinea este salvată prin acordarea unor funcții necunoscute cuvântului: "Generalul mi-a spus că noi/ nu ne putem lăuda cu victoria/ pentru că ea nu ține de domeniul comunicării/ de domeniul înțelesului..." Titlul poemului este simbolic, al cincilea element fiind inovația, schimbarea structurilor fundamentale ale lumii, efect al intervenției artei drept concurent al ierarhizării prime, naturale; tot cinci sunt și prietenii cărora le dedica volumul *Belgradul în cinci prieteni* – număr al deschiderilor, impar, dar

jumătate a perfecțiunii. General (rigoare, solemnitate), poet (creație) doresc, paradoxal, în aceeași măsură conservarea unei ordini, chiar dacă rațiunile din care o fac sunt diferite. Nu mai există încrederea că noi sensuri ar putea întări stabilitatea lumii: "El, cel din fața mea, el, a rămas/ fără zid în spate./ El, cel de-al cincilea element extraterestru [...]// El a căzut supt./ fără nimica în spate./ fără zgomot, și portocaliu." Aripa, motiv al elanului cosmic, al încrederii în creație, este, ca la Bacovia, înfrângere abia disimulată în ardoarea luptei cu "cel de-al cincilea element extraterestru" în care învingătorii sunt învinși: "Dar generalul de multă vreme/ Îmi atâma ca o aripă cenușie/ și moale./ de șira spinării." Poet și general laolaltă, moment al degradării creației. Și finalul acestui poem este discutabil. Din dorința amplificării paradoxului sau a alcătuirii unui final-sentință nu face decât să creeze o senzație de stângeneală estetică: "Deasupra mea se auzi o voce:/ -Copil iubit,/ tu ai mâinile pătrate,/ nemurdărite de sânge!"

Și titlurile următoarelor două poeme conțin substantivul "luptă" (*Lupta ochiului cu privirea și Lupta inimii cu sângele*) care e, de fapt, ezitărea interioară a poetului, uneori dusă până la paroxism. Voluptății dorinței de mișcare din trecut i se opune staticul, tăcerea și rănilile ei: "Dar eu, pe străzi, și mai puțin crezând/ ca altădată în mișcările de nori/ ci mai degrabă strâns în frig, mușcam/ tulpinile de trandafiri târzii/ cercând să nu-mi rănească cerul guri/ trufașii spini și limba mea cea mută." Ochiul, asemeni literei "A", păstrează în sine posibilitatea manifestării prin privirea creatoare sau o poate absorbi, fiind suficient sieși. Privirea-fantezie rămâne prizonieră a ochiului, a frigului interior care este rigoarea nemulțumirii de sine: "«O, el, el n-are gură,/ el are-un ochi în loc de gură,/ și se hrănește cu priviri...»// Așa-mi sunase înăuntru versul/ care să-nduplece pe Zeu tindea.../ dar stam în frig ca-ntr-un cilindru/ și n-am mai vrut, în șir, cuvinte/ cu gândul să gândesc." Cum vederea, capacitatea de receptare creatoare a lumii, este dată de privire, nu de ochiul în sine, orbirea și conotațiile ei devin conotații firești: "Ochi în descreștere, privind/ pe dinafară înăuntru,/ iar dinăuntru în afară/ numai cuvinte/ oarbe,/ lent șlefuite de mișcarea mării// Orbul de mine/ se apropie de mare."

Semne ale crizei, ale limitării, metaforicele desfășurări de relief corespund – printr-o revizuire poetică a esteticii romantice a rezonanțelor interioare în simbioză cu cele ale naturii – incapacității de a mai trăi ilimitatul fericit din primele volume, unde elanurile

expresioniste ale nevoii ieșirii din sine și ale zborului firesc într-un univers exultant se materializau. Câmpia, reflexul teluric al cerului și generatoare a sentimentului nemărginirii, are epitete ca "neagră", "arse": "N-am cer. Ce e mai departe de mine/ sunt eu, negrul și înăuntru./ Cerul meu este de carne neagră./ Cer îngropat./ N-am câmpie. Marginile ei sunt arse." (p. 31) În aceste poeme Ioana Em. Petrescu vede "nucleul biblic al câștigării numelui prin luptă."¹ Rigoarea poate presupune prea puțină personalitate care se probează prin desfășurări, pierderea identității este pierderea posibilității creatoare, pentru că "Eul luptă acum cu îngerul nu pentru a-și schimba, ci pentru a-și păstra numele, care e, spre deosebire de trupul resimțit ca alteritate, singura formă a identității."² Așadar "lupta cu îngerul" este lupta cu Cuvântul întru salvare de sine.

Stagnarea nu mai e, din nefericire, increatul văzut ca "viața însăși, în ineputizabila ei naștere"³ Poemul este reprezentativ pentru acest volum ce reia "dialectica identității și a alterității, a cuvântului și a ideii."⁴ Ordinea ca stagnare este prăbușire spre moarte, cum sugerează Eugen Simion în *Scritori români de azi*, vol. I. Epuizării interioare îi va corespunde cea exterioară, iar legătura dintre ele se face prin privirea care nu mai are putere de creație, nici de recuperare, ci de anihilare a materiei: "Nu pot să înaintez niciunde./ De la eu la eu distanța/ e acoperită de moarte./ Cade înapoi simțământul/ plecării din sine însuși/ Eu sunt cel care păzește poarta/ ca nu cumva eu însumi să fug./ vine-n întuneric sângele/ purtător de știri smintite,/ ochi întors pe dos, ah, plângându-le,/ gheața, țepăn de stalagmite." Discursul liric continuă cu conjuncția coordonatoare concludivă frecventă în proză, prea puțin fericită în poezia lirică, în ciuda motivației epicizării limbajului.

Motivul măștii, al vieții ca teatru din opera eminesciană, este contemporaneizat. Tot ceea ce se caracterizează prin repetiție este, de fapt, stagnare. Bergsoniana lume a anorganicului este pe cale de a sufoca originalitatea, eul profund, singurul capabil de creație, iar acest lucru este resimțit dureros de menirea artistică: "Prea repede se schimbă ceea ce numim/ stări de spirit,/ e ca și

¹ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 234

² *Ibidem*, p. 235

³ Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, București, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 88

⁴ Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 88

cum același mim/ într-o cazarmă ar dormi mereu/ în șirul nesfârșit de paturi suprapuse din lăuntru meu. [...] Blestem, oricând poți să începi de la-nceput,/ viața ta de nenăscut." (*Mim*) Lumea fără ierarhii morale, a indeciziilor din seria de poezii *Răsu' plânsu'*, nu este o lume a increatului din care, pe rând, ar putea să se desprindă. Rechemarea valorilor create înapoi în matcă este un pericol, căci ele, o dată fiind, nu se topec în creuzetul original, ci creează confuzie, astfel încât ordinea nu are efectul scontat: "Mim fără limită precisă/ nedespărțind un adevăr de o minciună,/ lăsându-le să doarmă gătuite/ și pe aceeași pernă, împreună." (idem) sau "dubla Nemesis, moartă/ în brumă și rouă/ boreală, neboreală/ clatină sus/ sufletul meu deșirat,/ cuie-n pălmi de Iisus/ crucificat, necrucificat..." (*Dubla Nemesis*) Creativitatea comunicării sinelui cu sine aparține unui timp mitic, expresionist, iar ieșirea din acest timp semnifică pierderea sentimentului absolutului, pentru că, așa cum spunea G. Gană despre lirica blagiană: "Sentimentul misterului cosmic, precipitat în reprezentări magice ori mitice, convertit în sentiment al absolutului și al valorilor ontologice ale lumii, este în esență un sentiment care rezumă experiența inițială a lumii trăită de Blaga..."¹ Același lucru se poate spune despre poezia lui Nichita din primele volume, doar că acesta înlocuiește toposul rural cu cel citadin, care îi este mai aproape și în care cititorul contemporan se regăsește.

Trădarea biblică din Grădina Ghetsimani este prăbușirea într-o renaștere a unei lumi: "Smuls din copilăria comunicării/ sinelui cu sine,/ albul enorm al meu, de Moby Dick/ se lasă harponat." (p. 109) Ioana Em. Petrescu vede în finalul poemului *În Grădina Ghetsimani* "Motivul morții-nuntă, care primește însă aici rezonanțele unei fundamentale singurătăți a ființei umane în lume."² Așadar, poetul este în matca experienței poporului său, ontologic și cultural, abia apoi în cea cosmică. Trecerea spre alte sensuri și alte vorbe care să le numească se face printr-o comunicare nou instituită, a necuvintelor, purificate de sacrificiul christic. Sfera nu e perfecțiune, nu e împlinire; e boala unei lumi muribunde. Rigoarea unei astfel de figuri geometrice e lipsa vieții, nevoia de altceva: "Apar sfere bolnave, buboase, livide,/ împingând cerul nopții, apăsându-l într-o parte./ Devin umede

fusele pomilor, devin lichide/ și curg, asprele lucruri până departe." (*Contemplație*)

Rigoarea, semn al morții, e, la nivel lexical, piatră, os și familiile lor de cuvinte. Privirea, alături de cuvânt, nu mai numește creator: "Șir rece de ochi, șir rece,/ cu câte un pește sprânceană/ orbită de piatră aztece/ la ora nepământeană/ sunt malurile lui." (*Șirul de ochi*)

Poeme cu titluri de compendii filosofice (*Care este puterea supremă ce animă și creează viața, Ce este omul?, Care-i este originea?* etc.) conțin paradoxuri și silogisme de tipul: "Omul nu s-a născut și deci nu va muri" sau "Omul nu a existat și nu va exista niciodată/ pentru că nonexistența își este sieși martoră" – forțează ceea ce ar trebui să fie substanță poetică, impresia fiind dezagreabilă; sau "Mănânc libelule pentru că nu-mi place,/ gustul lor,/ pentru că sunt otrăvitoare și/ pentru că nu-mi face bine." Obsesivele referințe eminesciene revin acum, pe coordonate concesive, și-n acest volum în finalul unui poem cu note oarecum polemice față de *Oda (în metru antic)*. Nichita Stănescu îi neagă ființei umane dreptul la individualitate și o consideră expresia monotonă a aceleiași esențe: "Și totuși omul, omul, omul/ este cel care nu crede/ care nu credea/ care nu credeam/ să-nvăț a muri vreodată." – identificându-se subtil, drept continuator al predecesorului său, cu pretenția îmbunătățirii concepției despre lume și viață.

Volumul *Un pământ numit România* pune în ecuație substratul geospiritual al ființării noastre, încercând descifrarea continuității în termenii imaginației și ai rigorii, alternativ. O dată ieșiți din timpul mitic, rațiunea e necesară pentru a face față istoriei care condiționează strategia rezistenței într-un spațiu, istoria care întoarce spatele timpurilor de aur și aduce, fără milă, consecințele victoriei ori ale înfrângerii. E timpul în care *carmina convivalia* trebuie date uitării. Dacă la Eminescu moartea mitului autohton vine o dată cu cucerirea Daciei de către romani, la Nichita Stănescu acest lucru se întâmplă cu mult înainte: "Mă gândesc la bătrânul preot Deceneu/ incendiatorul strugurilor,/ și-un ger de ianuarie/ îmi îngheață vinu-n pahar." (*Un aer istoric*)

Identitatea etnică este totuna cu felul în care un popor și-a ordonat experiența în cuvinte. Forța de reînnoire a cuvântului, deși salvatoare, are limitele cercului, care sunt limitele istoriei: "Stau și nu mă clatin, stau/ chiar în cercul de cuvinte/ nenăscute ce erau/

¹ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 19

² Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 234

ca sămânța cea de linte." (*Panta Rhei*) Trecerea timpului este precepută dureros și neputincios, destinul colectiv nu poate fi influențat de creator. El (destinul) se supune rigorilor istoriei, când privirii nu i se permite să fie creatoare. Timpul obiectiv, al rațiunii, nu vrea să știe de subiectivitatea temporală a creatorului: "Zeul stătea călare pe ochiul meu,/ pinten îi era privirea mea, rățacita,/ ah și ah, cascada urla mereu și mereu/ nisip era în oră și-n clepsidră." (*Baladă*) "Necuvintele" sunt investite aici cu forță vizionară, care să facă legătura dintre rațiunea istoriei și imaginația mitului. Cuvântul inițial, ce conține toate materializările alături de condiția venirii lor în lumină, lămurind poetic firele care-l leagă de ethnos, integrându-se în destinul colectiv, trăiește în căutările sale iluzia că se poate salva: "Visez acel laser lingvistic/ care să taie realitatea de dinainte,/ care să topească și să străbată/ prin aura lucrurilor." (*Necuvintele*) Limbajul poetic al nașterii lumii îl transferă nașterii poporului căruia îi aparține. Noțiuni-macă (cuvânt, ochi, literă, cifră, sferă) vorbesc despre desfășurări cu iz baroc (ciclul *Orfeu în Câmpia Dunării*), apoi despre întoarceri la matrice pentru re-considerarea creației (ciclul *Alegerea sferei*), de la mitul orfic al iubirii creatoare, spre înșelătoarea ordonare a rezultatelor ei: "Timp stătea lungit pe timp,/ nemișcare în mișcare/ își croia un sarcofag/ într-o leneșă-ncordare." Apoi tonul romantic al sentimentului dizolvării în locul originar: "Unde mă sfârșeam, de unde/ începuseși viața tu,/ n-am știut-o, nu vor ști-o/ orele de-atunci, de-acu!..." (*Timp stătea lungit pe timp*) Increatul, punctul inițial, este discutat în termenii filosofiei grecești despre originea universului, astfel că spațiul lingvistic limitat este parte repetitivă a Marelui Tot: "Ombilic, maș sacru,/ străbătător/ din trecutul femeiesc al lumii/ până-n masculinul viitor." (*Șir*) Timpul istoric devine, neașteptat, principiu generativ, iar nu distructiv. Poezia *Antimateriei învinse* este hotărâtoare pentru plecarea fără întoarcere spre celălalt pol al creației stănesciene. Macro- ori microcreația (de la univers, la țară, apoi la propria faptură) se împotmolește, privirea care era suflul divin moare, entuziasmul cu care se elibera creator pe sine nu mai are nici amintire. Locurile-matrice absorb fără îndurare urmele vieții. Recea rațiune analitică ia locul bucuriei de *A FI*, pur și simplu: "Fiecare parte a trupului se vedea/ pe sine, ca și cum ar fi fost totodată/ și ochi și oglindă./ Destul că mă răsuceam liniștit/ pe o pernă de fum,/ lipsindu-mi/ distanța aceea tragică, pe care-o străbat/ privirile, ca să existe./ Propria-mi copilărie mi-era/

indiferentă, indiferentă adolescența. Am renunțat/ la amintiri./ De ce le-aș mai fi recunoscător?/ Astfel, ochii începură să se vadă/ pe sine, iar tâmpla/ să sculpteze-n placa ei/ basorelieful unei explozii." Litera născătoare sufocă, din fașă, începuturile, iar iubirea – marea condiție a vieții și a creației – este fără vlagă. Formele vieții mai au doar replici moarte, incapabile de regenerare. Încet, definitiv, conceptul își înghite motivațiile: "Iar când îți spun: Te iubesc, -/ trupul meu e numai prima literă, T,/ iar restul/ azvârlire./ Numai în somn mai risipesc egal/ în mine însumi,/ dar atunci sunt îmbrățișat/ de visuri de pe o altă planetă/ plină de statui care imită/ absurdele/ infernalele forme/ ale nemișcării -/ și trupul acela în relief/ nu-mi aparține" (*Poem*) sau "Deodată a venit schimbarea./ Ochiul a-nceput să vadă linii/ drepte și scurte între distanța,/ aripi de avion, șuruburi, alumini./ Dar ce singurătate pe roți/ de camioane alergând sub stele,/ și ce acută vizibilitate/ în lăuntru inimii mele." (*Cântec*) Iubirea nu mai dă coerență lumii, sentimentul de înstrăinare este fatal: "«tu» nu îl mai recunoaște pe «tu», -/ și trec unul pe lângă altul, amestecându-se cu alții..." (*Poem*) Țara, creată după chipul și asemănarea universului, poate fi asumată numai prin iubire. Tăcerea își pierde statutul de generatoare de mistere; în loc să îmbogățească sensurile lumii cu noi mistere, ea este rece, inhibă orice elan creator. Sentimentele care se pot opune morții nu se mai pot manifesta: "Sunt gravide de tăcerea mea/ lucrurile care mă-nconjoară,/ sunet repetat, lungit cu-o stea,/ vrea dă doară, nu poate să doară./ Curg cuvinte reci, cu pietre-n ele/ stătătoare dintr-o altă eră./ Animalele pădurii-ncremenesc inele/ pe un deget neînchis, de coniferă." (*Montană*) Când și când recrudescența luptei dă iluzia că lumea nu este pierdută, că sfera-macă nu vrea pierzania și că permite vieții să se reculeagă: "Aleg o sferă în care mă înscriu,/ loc al luptelor de seară/ între tot ce este viu/ și tot ce-ar putea să moară." (*Alegerea sferei*) Împarul este presimțirea umană care știe că perfecțiunea nu este atributul său, ci capcana sa. Iar expresia acestei capcane poate fi chiar ochiul, cândva creator: "Acum vom sta înlăuntrul unui ochi/ văzuți din toate părțile./ Sfera ne va-nconjura glorios/ de-odată cu hărțile." (*Cântec*) În ciuda titlului al cărui conținut dezvăluia noi forme de manifestare a vieții în trecut, acum el e cântecul lebedei, aspirarea în concept. Sentimentul înstrăinării este perceput dureros. Aripilor de înger, ale tuturor posibilităților, li se substituie, din nou, pietrele. Cuvintele sunt grele de pietre, iar inima căzută în capcana rațiunii se umple

de ele. Rațiunea dă sărăcia spiritului: "Dinapoia altor ochi, mă trezesc plângând./ Colții mi se înfig în alte esențe./ Strigăt de moarte. Strigăt de naștere. Rând pe rând/ lasă inima pietrelor în zdrențe./ Mă deschid înapoia altui timpan. Sunete ce n-au copilărie." (*Strigăt schimbă*) Dacă lucrurile erau infuzate cu viața care le-a alcătuit, într-un univers ca o uriașă inimă, acum acestea au căpătat autonomie, nu se mai lasă numite prin cuvinte ori prin necuvinte. Creația, din prea mult orgoliu, reneagă gestul inițial, viu, condiționarea ei. Dezicerea creației de creator devine fatală: "Frig nu-mi e decât la cuvinte/ trupul care l-aș fi vrut chivot/ lăsat în păstrare de mai dinainte/ de lații cu înfățișarea lui cu tot./ El nu e nici măcar așa/ ci ca un câine zădărit să latre/ își zbate sinele în sine/ în lucruri pân-la jumătate./ Și în cuvinte pân-la sfert/ și-n necuvinte nici atât/ dar iert, n-am încotro, deci iert/ viața mea în lucruri, sluta." (*Existență, tu*) Substantivul "piatră" e moartea, e neputința, e condamnarea, e epuizarea cărnii până la os: "secunda, lehuza/ ea naște un idol de piatră, ding/ dang, pentru niciunde./ oasele ning/ alpi de secunde." (***) Oul inițial însuși este lipsit de virtuți creatoare: "ou negru tristețea mi-a ouat", așadar întoarcerea în sine nu are virtuțile revigorării; e întoarcerea în moarte.

"Se dizolve în mine, încet,
Chipul tău de piatră solubilă
O, tu, densând un menueț,
Pururea nubilă." (*Sete*)

Explozia barocă, dezamăgitoare în cele din urmă, se vrea corectată "în dulcele stil clasic". Paula Diaconescu observă o particularitate a limbajului poetic stănescian, consecvent experimentată în acest volum în care vrea să dea rațiunii clasicizante farmec, dacă nu prin imagini îndrăznețe, ca în volumul precedent, atunci prin dulci sonorități ce parcă ar trage vălul peste momentele de criză: "În poezia lui Nichita Stănescu cuvintele se asociază adeseori pe baza unei analogii sonore. Un cuvânt-temă este anticipat sau repetat, deci prelungit, în structura sonoră a altui cuvânt."¹ Aceste momente de pudoare lirică alternează cu limbajul frust.

¹ Paula Diaconescu, în "S.C.L.", anul XXVI, nr. 5, București, 1975, p. 486

Spontaneitatea de început a creației lipsește. Poetul nu ezită să-și deconspire truda eforturilor de creație prin numire, în absența iubirii. Dacă pentru Arghezi absența spontaneității, cum însuși mărturisește, este o constantă a artei, nu un semn de criză, pentru Stănescu lucrurile stau altfel. Ajuns în dorita postură de creator, identificându-se cu Sinele, este nevoit el însuși să se disipeze. Statutul orgolios al Creatorului romantic, râvnit îndelung, acela de alternativă a divinității, este scump plătit. În definitiv, dincolo de nuanțe numite ele oricât de sofisticat, Spiritul nu are decât opțiunile, impur asumate, de clasic și de romantic, ca forme de mărturisire. Ermetismul finalului creației constituie refuzul mărturisirii de sine, de orice: "Până nu-mi zdrențuiesc trupul/ în planete./ el nu-mi va atrage viața/ la sine./ Strig: da! El este vederea în acțiune./ Nu are trup decât de jur/ împrejurul lui./ Acționează înlăuntrul, mai ales/ înlăuntrul lui însuși." (*Vedere în acțiune*) În locul verbului "a face" verbul "a zdrențui" apare adesea; actul e risipire, nu facere: "N-a suportat./ Însuși pe însuși s-a apăsât./ Pielea lui ca trandafirul/ zdrențuindu-se sub sine/ a născut zefirul." (*Izgonirea din rai*) – carevasăzică, iluzia.

Ezitărea între asceză și manifestare este neobosit simbolizată. Cercul (și sinonimele sale stănesciene) nu mai apare singur, nu este perfecțiune, ci este căutarea clasicului echilibru dintre acțiune și meditație. Imparul celor trei unghiuri ale triunghiului arată nevoia de deschidere, spaima de lipsa alternativei pe care ți-o dă perfecțiunea: "Ochi în triunghi? Nu./ Triunghi în ochi, și vedere în acțiune..." (*Vedere în acțiune*) Așezat în poziția privilegiată de moderator al universului, poetul simte pericolul generat de faptul de-a avea totul sub control, pentru că autonomia e înșelătoare, Sinele s-a încuibat definitiv, sufocând Eul, iar ochiul - privirea: "El fără mine însă/ nu există./ Eu fără el par a exista./ El e în mine./ Nu se vede./ E în acțiune." (*Vedere în acțiune*) Lipsa surprizei e doar aparent odihnitoare; ea este semnul epuizării atunci când "Tot ce ne însoțește./ totul/ e decăzut din noi./ din mine adică./ Am zis." (*Scriptura întâia*) Soluția clasicismului, amăgitor dulce, o simte ca pe un eșec. Prăbușirea platoniciană din lumea ideilor în cea a materiei devine prăbușire luciferică, byroniană. Rațiunea e neputință în lumea creației, iar încercarea asumării sale e percepută ca o boală: "Fără-de-greutatea absolută/ și-a izgonit sinele bolnav./ Na-ți aripi, i-a zis./ Pleacă, i-a mai zis./ Pleacă de la mine, i-a zis./ El, planând spre greutatea

pământului... [...]// fără de greutatea,/ ea, l-a izgonit pentru că o îngâna..." (*Izgonirea din ra*)

Precum în volumul precedent, replierea în sunetul inițial este suspendarea în litera inițială – ca reflex al Sinelui – moartea manifestărilor înșelătoare. Litera, cuvântul nu mai creează lumi, căci ele există: "și atunci munții ar rătăci/ către planeta "I"/ "I" e planeta cea mai grea/ iubindu-se numai pe ea." (*Izgonirea din ra*) sau "Pur auz, pură surzie/ și nici cântec și nici gând/ Doar atâta mi-ai fost mie/ "S" din sunt." (*Cu urechea sângerândă*) leșit de sub semnul mirării ("Nu eram mirat că stam în pat./ Nu aveam timp să fiu mirat." (*Copil buimac*) privirea este numai spre sine ("ca o privire inversă, printr-o țevă de lunetă" [idem, p. 26]) parcurge drumul invers în tentativa de a lua lumea spre a o duce la locul izvodirii, fără incidente. Oului negru din volumul anterior îi corespunde aici gălbenușul mort. Increatul nu mai este locul tuturor posibilităților, ci neputința, sfârșitul ispitei stimulativă: "... albușul curgând,/ gălbenușul murind, [...] albușul scurgându-se/ gălbenușul murindu-se." (*Moartea păsărilor*) Tentația și condiția inițială a zborului o dată ucise, încercarea de a re-pune lumea (concretă și cea a creației) pe alte temelii eșuează. "Dulcele stil clasic" este o subtilă renunțare. Rațiunii îi scapă esențialul, coaja oului e transcendentala barieră blagiană sacrificată în van. Jocul eufonic în locul substanței mărturisește finalul creației. E ultimul strigăt înainte de înecarea în forma alexandrină și de aici – în concept, în "măreția frigului" său: "Deci din visul visului/ pupila irisului/ și-a deschis-o lupul singur./ Ah, ce ninge, și ce singur.// Deci în visul, visul visului/ doame lupul Cristului/ creieru-ametistului/ și ninsoarea tristului./ El mănâncă/ numai stâncă/ leapădă/ o lebădă./ Cântec drag de lebădă." (*Despre lupul singuratic*) Preaplinul iubirii este văzut, în mod fericit, ca exces. Momentul întâlnirii cu un sentiment fundamental, care schimbă datele existenței în *Leoaică tânără, iubirea*, privit retrospectiv, este risipire, epuizare; imaginației îi ia locul memoria. Preocupat să descifreze trăirile, omoară misterul, iar "leoica arămie" unică devine "turma de lei transparenti". Prin repetiție, unicul s-a demonetizat, pretându-se analizei, sustrăgându-se simțirii; iar analiza, așa cum e văzută de Thomas Mann în *Muntele vrăjit*, se apropie de moarte prin ideea comună a descompunerii: "transparentă fiind memoria plângândă/ a tot ceea ce este invizibil.// În fața tuturor rubedeniile mele am venit/ cu turma de lei

transparenti/ pentru că trebuia să dau lupta cu invizibilul.// [...] Lei străvezii ai mei/ s-au lipit între ei./ Lei străvezii ai mei/ brusc s-au foarte lipit între ei.// Ei au devenit un scut./ Mie mi s-a făcut somn și m-am culcat pe / scut./ «Lasă-mă să te ridic și să te port pe scut.»/ «Ridică-mă, am urlat, poartă-mă.»" (*Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*)

Orgoliul identificării cu Creatorul este, din nou, resimțit. În locul contopirii cu alcătuirile lumii într-o fericită armonie, simte că ele și-au câștigat independența, nu mai recunosc creatorul, rămas stingher: "Deși urăsc punctul, doamne,/ locuiesc într-un punct." (*Fel de sfârșit*) sau "deși locuiesc pe suprafața unui ou" (*Pasărea verișoară*) nu-și mai dorește tumultul primei tinereți. Asemeni banalei ființe umane care se privește retrospectiv, și creatorul își face reproșuri pentru lipsa de înțelepciune. Înțeleptul clasic nu va putea niciodată simți pulsația vieții așa cum o simte în absența înțelepciunii. Atributele frecvente sunt străveziul care banalizează prin deconspirare ("carnea străvezie a orelor/ e mai pietroasă cu fiecare oră." (p. 168), "leii străvezii" etc.) Lumina amiezii este locul clasic al contururilor ferme, neestompate: "Șade piatra, se sculptează/ Cu lumina din amiază." (*Globul*) Dacă "A" era "litera borfoasă de toate literele", acum universurile romantice compensative la lumea reală sunt sortite eșecului; atributul "lividă" (*Măiastra*) sau "Și așa mă sughe cuvântul,/ și așa mă mușcă litera "A"./ Eu sunt pământul, pământul/ vorbirii cuiva." (*Steaua scrisă*) Vorbirea sterilă se substituie cuvântului născător, iar arta e izvoditoare de grație, nu de sensuri. Pasărea – recurentă metaforă a artei în primele volume, e acum "pasăre dormind,/ pasăre mâncată,/ mistuită, fluturată", iar seva vieții e amintire: "Pe zăpadă, ce se vede?/ O umbră de frunză verde." (*Pasăre dormind*) Sfera este din nou de-sacralizată, resimțită ca impas care-i oprește accesul la alte lumi, este înstrăinarea de sentimentul tumultos: "Poate că se și mai dezaxează/ sfera asta împuțită, viermuită,/ care înlăuntrul său se înnoptează/ cu reci păsări, da, iubită!..." (*Lăsare*) Încercarea apolinică de cenzurare în speranța altui mod, clasic de asumare a lumii, eșuează. Nevoia exprimării refuzate îmbolnăvește universul. Atributele sunt tari și au miasmele eșecului: "E privirea dinlăuntru/ gălbinoasă ca și untul/ și grețoasă cum e zborul/ care l-ar zbura dihorul/ și-mpuțită de mirosuri/ coronată de miresme/ de reci oase și de osuri/ alergate mult în glezne." (*Feluri*) Mobilitatea privirii devine "privire ciolănoasă" "ca și

cum ar îngheța". Mișcarea naște iluziile ființării, iar meditația – incretutul luând totul de la capăt, într-un circuit căruia nu i se poate sustrage: "Dacă mergi, se mișcă lumea/ dacă stai, se nașteoul/ Se repetă astăzi ciurma/ a urechilor – ecoul." (*Cântec*) Ajuns aici, în loc de sentimentul echilibrului simte că "Numai aici se poate produce o crimă/ între alb și mult prea alb/ între crini și între crină/ între săritură și salt." (*Stare*)

După definirea spațiului din *Un pământ numit România* știe că este menit să cunoască nostalgia imaginației, că "dulcele stil clasic" mediteranean nu și-l poate asuma ca pe o a doua natură: "Când sunt, când exist/ când nu sunt". (*Iar nu barbar*) Lipsirea de principii germinativ al imaginației, care stimulează Sinele să rodească, sterilizează lumea. Diafanul nu mai este cel din primele volume, ci este transparența morții: "Piatra muma naște numai piatră băiat,/ albina care pre regină o a mânca/ naște numai trântor./ Copacul nu mai dă fructe/ ci se zbate, se luptă/ împotriva unui vânt ce nu e,/ Cerule! Ah, cerule!" (*Din când în când*)

Volumul *Belgradul în cinci prieteni* aduce ecouri din volumul *Un pământ numit România* prin raportarea la un univers concret, doar că aici valorilor etnice li se substituie cele ale microuniversului prieteniei. Imediatul la care se referă face ca rămânerea sa pe coordonatele afecțiunii să nu fie ezitantă. Și această formă de solidaritate în care poetul se oglindește-n soldat: "Poetul ca și soldatul/ nu are viață personală./ Viața lui personală este praf/ și pulbere.// [...] Să nu-l credeți pe poet când plânge./ Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui./ el a stors lucrurile de lacrimi./ El plânge cu lacrima lucrurilor." (*Poetul ca și soldatul*) Astfel, lirismul subiectiv se identifică, la Stănescu, cu cel obiectiv.

Ca-n primele volume, există fericitul amestec terestru-celest, dar cuvintele păstrează deja umbra instituită în volumul anterior. Ispita înlocuirii umanului cu alte surrogate ale prieteniei pe care le poate da este refuzată: "A venit îngerul și mi-a spus:/ -Nu vrei să cumperi un câine?/ Eu nu am fost în stare să-i răspund." (*A cumpăra un câine*) Cuvintele sunt "lătrătoare", inima – așijderea, iar armonizarea se poate produce prin armonizarea cu universuri-pereche. Și aici, transparența este moartea, epuizarea; gemenele altei lumi se pregătește, iar dacă ei se află în afara condiționărilor umane, evoluția sa este un semn de alarmă. Privirea, născătoare până mai ieri, cunoaște acum spaima paralizantă: "A început să se

vadă prin tine/ Uită-te, ochiule, uită-te,/ ești mult mai dur ca altădată/ și mai nevorbitor// Văd un animal uriaș/ în timp ce face un ou uriaș// Uită-te, ochiule, și înspăimântă-te." (*Vitrificare*) Verbul "a omori" apare alături de "a iubi" și familiile lor semantice. Iubirea nu mai este solidaritate cu sentimentul, astfel că sunt chemate valorile prieteniei să-i ia locul: "Se uită în ochii mei,/ cu ochii ei lucitori/ În timp ce eu o contempul/ și aş putea s-o omori/ cu o singură lovitură." (*Frica*) Frica o dată fisurând universul, apare ezitarea și e nevoie de împărțirea fricii într-o eliberare: "Ah, cât de fericiți am fost noi doi.../ ba nu, noi n-am fost fericiți." (*Feding*)

Nevoia de a contrazice banalul, comunul este o condiție a artei. Adverbul corelativ concesiv "totuși" susține punctul de vedere al artistului care are dreptul la alte imagini, la cele de sub coaja aparenței, de dinainte de manifestarea contradicțiilor: "Totuși, eu am văzut o pasăre/ care a ouat în timp ce zbura.../ Totuși, eu am văzut un om plângând/ în timp ce râdea.../ totuși, eu am văzut o piatră/ în timp ce era..." (*În timp*) Poezia *Ritual* vorbește despre prietenia specială a spiritelor înrudite, pe fundalul christic al celor ce profetesc o lume ce va să vină, doar că numirea protagonistului nu se face. Din iubire pentru ceilalți, poetul nu le mărturisește ezitățile sale în privința încrederii în forța cuvântului. Prin afecțiune, el încă mai întrupează. Parabola biblică e eliberată de umbra trădării: "Plâng în fața cifrei cinci -/ cina cea de taină fără șase./ Unde sunteți voi cei care sunteți,/ unde sunteți? Rupeți deci cuvântul, este trupul meu./ Sânge poate va și curge din silabă./ Pentru voi voi face vin din V și I/ și blândețe dintr-un trup barbar./ Mă sărută cine mă sărută." (*Ritual*) Cifra impară este deschiderea infinită a lumii artei prin fațetele nenumărate ale rostirii-fluture ieșite din larva imaginii; și moartea ei după ce și-a îndeplinit menirea de a femeca: "Copacii tac și le cad galbene frunze pe jos./ -Doamne, a fost înaintea mea o caleașcă?/ Cum, Doamne, s-o ajung din urmă?/ - la-te după dăra de sânge, prostule,/ îmi răspunde cerșetorul orb." (*Caleașca pentru fluturi*) Volumul cuprinde, amestecate, elanuri și ezități prezente în volumele anterior discutate, de la orgoliul poziției concurențiale cu cea a divinității, la presimțirea fragilității și a vinovăției pentru orgoliul care se cere pedepsit: "Paharele nenorocite/ care sunt trupurile noastre,/ doamne dă, doamne dă,/ să nu le spargi chiar tu în mâna ta,/ să nu le spargi chiar tu./ Mai bine bea puținul nostru creier,/ ciorba de înger fiartă rău:/ mai bine bea poșirca inimii de sânge/ cu multă Dunăre turnată-n ea." (*Pușină sticlă colorată*)

Prin asumare artistică, și un alt teritoriu decât cel numit România îi este aproape, regăsind elanul afectiv – din păcate, provizoriu – al primelor volume, dar pe alte coordonate. Cuvântul "lătrător" re-devine în universul creației sale, pentru puțin timp, cântec. Din iubire, aerul susține acustic comunicarea în sărbătoarea limbii – oricare ar fi ea -, menită unor stărniri unice pentru artă: "Să-l ia dracu pe ăla care se culcă/ pe o inimă de sârb./ N-o să doarmă nici o secundă./ O să strige către pasărea cea mare/ care ține loc de cer/ în Serbia:/ De ce-mi respiri, tu, pasăre, aerul meu?/ iar pasărea va răspunde:/ Acesta nu este un aer pentru respirație./ Este un aer care se cântă." (*Sârbi*)

Ultima serie a volumului, *După întoarcere*, este lipsită de bucuria datorată momentului privilegiat al prieteniei și poetul revine la dorința replerii în Idee. De fapt, în extincția universală: "Fă-mi, doamne, cearceaf din omizi/ din urzici, din omag./ Să fiu absorbit într-o burtă/ de cristal/ O, trup în trup, moartea mea/ este o floare/ în mâna unei morți cu mult/ mai mare" (***) căreia nimic nu-i poate scăpa. Simțindu-se neputincios în fața ei, evocarea lui Eminescu susține acest sentiment al neantului: "Atâta să nu uitați/ că el a fost un om viu./ viu./ pipăibil cu mâna./ Atâta să nu uitați/ că el a băut cu gura lui, -/ că ar fi putut să stea/ la masă cu noi,/ la masa cinei celei de taină." (*Eminescu*) Ideea că propria-i creație a căpătat autonomie este preluată tot la nivel cosmic. Lipsa iubirii va dezintegra sudura unității universului și neputința poetului se transferă neputinței cosmice: "Vor veni timpuri minunate/ când echilibrul rece al stelelor/ se va rupe, și când/ șirurile celor care au fost/ se vor uni cu cei se sunt// [...] Vom mânca până la urmă/ tot pământul acesta albastru./ Îl vom roade, îl vom roade./ Îl vom azvârli capul și oasele/ iar Omul, Omul nesătul,/ cu un miliard de trupuri/ va începe să roadă flămând/ recele echilibru al stelelor." (*Recele echilibru al stelelor*) Sunt versuri care concluzionează o întreagă stare ce pregătește formalizarea excesivă a limbajului, în care Sinele sărăcit devine Omul disperat, presimțindu-și înfrângerea.

Menirea artistului este și aceea de a alcătui, și aceea de a denumi – în timp ce omul comun doar dă nume. Iată, astfel, secreta legătură a celor cinci prieteni (deși poezia *Eminescu* îl aduce, timid, pe al șaselea, nici aici Stănescu nesustrăgându-se de sub umbra grea a marelui predecesor) care au conștiința privilegiilor lor și care astfel simt mai dureros limitele, oricât ar încerca un limbaj poetic revoluționar să le transcedă.

V. Poemul – între ermetism și productivitate poetică

Rând pe rând, cuvântul stănescian pare să nu mai aibă forța de a sensibiliza (ci pe aceea de a deruta), nici măcar pe aceea de a comunica, fiind în căutarea unei noi formule poetice, glisând între vorbărie și re-conceptualizare. Cuvântul nu mai încearcă să numească, își ajunge sieși, încercând ba reînnoirea prin sine, ba izolarea în Idee. De altfel, este cunoscută admirația lui Stănescu pentru Ion Barbu, a cărui operă a cunoscut o etapă de baroc oriental, de voluptate plastică, până la replierea în Idee. Totuși, creația sa cunoaște o formă paradoxală de ermetism, diferită de cea barbiană, un greu de acceptat prin formulare ermetism baroc, în definiția dată de G. Genette pentru care barocul este o eliberare a structurilor clasice din convenție. Chiar dacă această ultimă etapă se refuză materiei, acest refuz se traduce poetic printr-o imaginație inedită, exploziv numită. Atât afirmarea cât și negarea (vom vedea recurența cuvintelor prefixate cu "ne-" și cu "de-", precum și înstrăinarea căutată prin înlocuirea diverselor forme de pronume de persoana I și a II-a cu nehotărâțul "altul") sunt opulente. Motivul ochiului este ca un fir roșu în opera sa, căruia i se adaugă acum culoarea oranj – simboluri deloc străine de atelierul artistului Țuculescu, care a exercitat fascinație asupra poetului, având în comun înclinația spre abstracții; așadar o altă percepție a lumii decât cea comună. Mircea Cărtărescu îl situează cu insistență pe Nichita Stănescu în directă continuitate a lui Ion Barbu: "Poetul ploieștean este, fără îndoială, cel mai strălucit continuator al ermetismului barbian în poezia română"¹ – prin întreaga sa creație, lucru cu care nu putem fi de acord decât în privința ultimelor sale volume, începând cu *Măreția frigului*. Poeți ca Blandiana, Ioan Alexandru, A. Popescu sunt situați în neoexpresionismul blagian; or, după cum am încercat să

¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 319

demonstrez în capitolele precedente, neoexpresionismul este o condiție a expansiunii eului constructiv în univers. Poetul abia mai târziu trece de la raportul de similaritate metaforică la cel de contiguitate metonimică. Mircea Cărtărescu mai afirmă: "Metafora este unealta de bază a noului Amfion, care operează, în chip de cărămizi, cu noțiuni punctuale și polivalente, asemenea elementelor simple ale lui Platon: copacul, pasărea, piatra, omul"¹ – fapt ce contrazice încadrarea, pe care el o face, într-un ermetism constant, mai întâi latent și apoi demonstrativ – cum se poate conchide din "lirismul său conceptual, susținut de o putere de gândire ieșită din comun."²

Experiența ontologică foarte variată a umanității spune că omul se teme de spațiu, iar reticența sa în fața spațiului (în acest caz cel decorat de autorul însuși) generează abstracția, fuga de lume, refugiul în geometrie și stil. Ieșirea din sine presupune intrarea în altceva; arta – în speță literatura – este exercițiul de a nu-ți fi teamă să ieși din tine, inventând "tunelul oranj" ca loc de netezire a asperităților oricărei treceri (Simona Popescu îl vede ca loc ce leagă oniricul de real). Stănescu a exersat îndelung arta prin care își propune nu doar să recunoască lucrurile prin manifestările imaginației, nici măcar doar să le cunoască, ci prin jubilația creării lor. La început consideră, asemeni impresioniștilor, că noțiunile, conceptele, așadar conceptualizarea, nu-și au locul în artă, că arta dispare când acestea apar. După actul zămislirii artistice, lumea, așa cum am arătat, își asumă autonomia față de artist și începe procesul invers, de recunoaștere, care presupune – dar abia mai târziu, abstractizarea. Prin fervoarea negării etalării eului, aș putea, de asemenea, presupune și în această etapă, o formă de romantism latent. De altfel, este greu și riscant să inserezi riguros etapele creației sale în căsuțe diferite cu sufixul comun "-ism" și nici măcar în cele două formațiuni stilistice investite de Wolfflin cu valoare de generalitate: clasicismul și barocul, pentru că nu există în volumul *În dulcele stil clasic* o individualitate picturală a formelor, nici impresia de generalitate, de senzații determinate de o singură trăire. Recurența numerelor impare arată deschiderea, ieșirea din cadru. Nostalgia după apartenența la spațiul grec este zadarnică, pentru că regresul artei grecești va consta tocmai în

descompunerea sa în genuri particulare ale artei. Experiența momentului perfect, totalizator, nu este eternă. Dacă la început poetul caută să subordoneze semnificațiile abstracte celor senzoriale, apoi încearcă, eșuând cel mai adesea, contopirea lor, spre sfârșit parcurge drumul invers. Necesitatea găsirii unei forme de comunicare a esențelor lumii se află în evoluția spre convențional a limbajelor ce folosesc cuvinte (deci a celor naturale, nu artificiale), spre abstract, retrăgându-se orice participare la înțelegere. Poeziei i se deschid două perspective serioase (care nu le exclud pe altele): descrierea lumii prin combinarea conceptelor abstracte pe de o parte, asumate de ermetism, iar pe de alta – contopirea cu muzica. Cultura greacă apare definită pe coordonatele raționalității și ale măsurii, astfel că drumul spre așa-numitul ermetism grec antic al odei pindarice trece prin *impersonalitatea sculpturii* și prin *generalitatea ideilor* filosofiei antice grecești. Cărtărescu, în volumul citat, afirmă: "Indeterminarea, ca atitudine filosofică, este originea actului creator postmodernist." (p. 447) Stănescu, în ciuda intenției demonstrative de impersonalizare, vorbește prea mult despre sine și această dorință a sa. De altfel, în drumul său spre ermetism, în locul parnasianismului – ca etapă incipientă de impersonalizare, poemul devine uneori productivitate lingvistică în marea dorință de-a nu se mai dezvălui. Seninătatea dată de *faptul în sine* al frumuseții din cultura greacă, râvnit "în dulcele stil clasic" și formulat mai apoi în fel și chip, simte diferența dintre firesc și trudă. Precursorul ermetismului, Pindar, își asumase religia apolinică, vorbea despre idealuri, nu despre căutări, în coduri de poet-profet, coduri ce necesitau, considera poetul, interpret pentru a se adresa mulțimii, ele fiind accesibile doar inițiaților. Evoluția percepției codurilor culturale este semnificativă. În lucrarea *De la Apollo la Faust*, Nietzsche vorbește despre contrastul dintre arta plastică (apolinică) și muzică (dionisiacă). De altfel, prin concurența pe care o face artelor plastice cu care încearcă să se identifice, consider îndreptățită situarea parnasianismului într-o formă de început, într-o condiție a ermetismului. Dar rând pe rând, prin posibilitatea codificării, muzica este o fațetă a Ideii; este, uneori, chiar Ideea (Mallarmé). Cele două lumi ale artei, a visului și a beției, se contopesc în visarea din "tunelul oranj" stănescian.

Tentativele de cenzurare a fanteziei apar, așa cum am văzut, încă din etapa precedentă. Dar dacă dionisiacul este

¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 319

² *ibidem*.

identificat cu uitarea de sine, în drumul spre Idee Stănescu exersează și această uitare a sinelui, sine care l-a ispitit să destrame Ideea. Astfel, cele două pormiri ale naturii coexistă. Dorința de re-formulare generează fie disiparea unității lumii, disoluția în substanță după efortul ieșirii din ea – atunci când cuvântul nu mai caută să numească, își ajunge sieși, încearcă a se reînnoi prin sine; fie formalizarea excesivă a limbajului lui, izolarea autoprotectoare într-un tip special de ermetism, din sânul căruia continuă o discretă comunicare a neliniștii prin adresarea permanentă.

Poemul – productivitate lingvistică

Materialul pare a fi invadat lumea haotic, secondat de invazia vorbei degenerative; pentru a nu se produce alienarea, trebuie găsită vorbirea care să facă legătura între materie și spirit. Lumea nouă are nevoie de un limbaj nou, desigur referindu-mă la lumea interioară a poetului, pentru a nu inhiba, pentru a nu fi dominat umanul din ea. Gramatica normativă a limbii obișnuite este sfidată, sacrificată de dragul combinațiilor fonetice, lexicale, gramaticale pentru a contrazice simțurile banalizate de materie ale simțului comun. Vorbirea poate să nu mai aibă forța comunicării, nici pe cea a sensibilizării, degradându-se în vorbărie. Nu doar experimentarea până la epuizare a altor formule poetice, ci și epoca modernă cu specificul său dominat de vizual determină regăsirea cu greu a puterii de convingere prin cuvânt. Imaginea îl anihilează, depozându-l de dorința de-a mai investi încredere și timp în argumentația verbală. Schimbarea hotărâtă a locului cuvântului din afect în intelect este enunțată încă din primele pagini ale volumului *Măreția frigului*:

"Iau cuvântu-n creieri; tu/ ridică-te și cântă-ne...// Voi tăia privesc/ arătându-se/ Voi spune-naintând,/ sugrumându-se,/ lucrul stând/ fiindu-se..." (*Ridică-te și cântă-ne*) Titlul unei alte poezii – *Schimbarea la față* – este programatic, anunță o altă vârstă biologică, cu semnificațiile celei creștine: "Nu uitați: acum nu mi-e foame,/ nu mi-e sete./ Punctul meu de vedere e punctul pietrei [...] Merg ca și cum aș sta,/ și deși sunt sătul de aer, respir."

În lupta cu materia, poetul se întoarce la locul întrupărilor ei

printr-o plasticitate supărătoare: "Până și ciuperca gri a creierului/ e mult prea materială// Păr, piele, meninge, alb./ Ca și cum am mângâia o tablă/ de logaritmi." (*Spre semn*) – astfel chemarea lucrurilor bine conturate în materialul amorf este un popas în drumul retragerii spre semn, spre coduri accesibile doar inițiaților. Pe acest traseu, cuvântul încearcă să se reînnoiască prin sine, vrea să-și ajungă sieși, fără trădările materiei: "Pune degetul pe cifră!// Să fie aceasta un înțeles al pipăitului?" (*idem*) Revelația nevoii de a scrie nu-i provoacă amintiri stimulativе, ci unele înverșunate: "Din omida aceea scârboasă/ mi s-a tras dorința de a scrie versuri./ Din pricina aceleia mi s-a tras obiceiul/ de a mă bucura că pot să-mi exprim în vorbire/ mizeria." (5,4,2,1,0) Dezamăgitoare cădere din Oul cosmic în omida ce va dezvolta farmecul efemer al fluturului. Apare încă din acest volum oranjul exasperării, care va pune granițe între el și lume ("Ea avea ciucuri oranj, ea avea/ peri,/ dacă vă puteți imagina aceasta.") Apoi cuvintele se emit unele din altele, cu efect dezolant, care nu spune nimic, însă finalul, deși într-o modestă paranteză explicativă, destituie statutul creatorului de până acum, egal Divinității: "Păroasă ea era și ea avea peri./ Peri strălumiți.../ (*Mi-a luat Dumnezeu versul bun*)

Materialități baroce îi ia locul o eufonie barocă, ce se va estompa în volumele ulterioare. Inițialele care expulzau emoții, cuvinte, lumi îi se substituie cele care le absorb – condiție a drumului spre ermetism: "Să curgem la vale, la sine,/ la S ca un șarpe./ Voi dormi pe misterul dumatăle/ dragule de șapte." – recurență a cifrelor impare cu semnificațiile deja discutate sau joc al aliterației? Verbele suprimării, deja frecvente în volumul anterior, reapar pentru a propăvădui moartea rațiunii și pe cea a imaginației în același timp; poetul alege să salveze primul din cele două elemente alternative: "Moare Pitagora, doamnă./ mor păsările-n zbor./ Un fel de foarte înțărcată toamnă/ rodește din omor." (*Pitagora*) Inițialei, simbolurilor originele le corespunde în plan poetic și "osul zvult/ al păsării mâncate de pene și de carne." (*Al altora*) Poetul vorbește direct despre prăbușirea datelor sale interioare, atenuând gravitatea prin joc. Eufoniile cu care încearcă să se salveze oscilează între ludicul femecător și diluarea textului. Nemaivorind să spună ceva despre sine și Sine, inventează jocuri sunătoare de cuvinte: "Decade felul meu de-a fi/ se stinge timpul, ora/ Dulceața mea de Noemi/ fusesem ai altora." (*idem*) Poetul are

forța interioară de a se umili, cerându-și iertare. Poezia *Rugăciune* este tot una a recunoașterii limitelor, a căinței pentru orgoliul de a se fi situat în centrul universului, dar în afara mecanismelor divine, cărora le-a făcut concurență, fapt scump plătit prin alienare; în prezența ei, spiritul nu întemeiază, ci se reproduce în forme sterile: "Iartă-mă și ajută-mă/ și ridică de pe mine/ Îngerul negru/ care mi-a îndurerat caracterul." (*Rugăciune*) În același registru se înscriu versurile: "Singuratic se duce bătrânul/ de la unul la unul/ Se duce să fie ce-a fost// Inimă pe de rost,/ oștire de oase,/ de O și de A/ de tu/ și de dumneavoastră.../ de dumneata." (*Pieire de bătrân*) Șirul de întrebări ontologice care alcătuiesc poemul *Întrebări* este o altă formă de retragere prin punere la îndoială. Substanța unor versuri revelatoare este înlocuită cu punerea în abis prin interogații raportate la timp, cu falsă solemnitate: "Trăim un prezent pur? A trăi înseamnă timp?/ timpul este tot ceea ce înțelegem? etc." p.72 Poezia *Noe* desacralizează greutatea plină de sensuri a motivelor și temelor care formau până acum pilonii universului său; A nu mai e Litera, ci o literă: "A e o literă. I altă literă/ pe care nebunul de mine le cântă pe citeră./ Câinele este un animal, iarba o plantă/ din care nebuna de tine se saltă/ Ochiul este o pierdere,/ cuvântul, derădere,/ pe care pe scândura/ orelor, udele,/ viețile multe/ ni le salvăm." Noe, simbolul salvării unei lumi vechi, dar și cod al supraviețuirii, desemnează retragerea în interiorul corabiei întru recuperare (tumul de fildes al poetului), căci gestul nu mai e facere, ci risipire. Acolo, privindu-se pe sine, reflexia îi arată tot o imagine întunecată ("mă uitam într-o oglindă neagră"), valorile iubirii, atât de exaltate, cunosc îndoiala printr-o privire care acum perpetuează forme fără viață ("Ea era bolnavă de mov/ de preamutul mov al privirii") Recurența substantivului "creier" este efortul înlocuirii afectului cu intelectul, dar formele create de el în absența inimii sunt copii, așadar cuvântul e productivitate lingvistică, repetiție în drumul spre esențializarea ermetică: "Creierul meu era umflat ca un steag/ fierț în simunuri/ Aici pe acest culoar de oglinzi." (*Pânza de păianjen de Goya*)

Pierderea statutului privilegiat, care n-a făcut decât să-l ispitească spre a-l duce la pierzanie, este "centru de cerc pierdut", destrămare și reculegere întru găsirea altor soluții de asumare a lumii. *Confesiunea răului visător* este povestea nașterii lumii din vis – o variantă a temei romantice eminesciene *viața ca vis* – unde I este "punctul cel dintâi și singur" din *Scrisoarea I*: "Înainte, nu a

fost absolut nimic/ Deodată nimicul a adormit/ și a început să viseze./ Astfel s-a născut cifra zero./ Nimicul a visat cifra zero./ Cifra zero a adormit și a visat cifra unu." După popularea universului nu prin rațiune, ci prin vis, somnul ei a născut monștri care se devoră. "Copilul mare" e poetul care, din nou, se autopedepsește pentru nesăbuiță, autodevorându-se. Solitudinea creatorului rămas față-n față cu opera; momentul autodevorării este productivitate lingvistică în care se prăbușește universul poetic, soluția fiind întoarcerea în punctul inițial: "După aceea primul copil mare/ l-a mâncat pe al treilea copil mare/ Apoi,/ Primul copil mare a rămas singur. [...] Apoi, după un timp,/ de foame și-a mâncat/ un picior [...] La urmă și-a mâncat propria limbă." După aceea nu a mai fost absolut nimic." Paradoxurile cad în gratuitate: "Nici n-ați crede voi că pietrele/ sunt copiii de aer ai păsărilor." (*Vânătoare*) sau "Sodiul și potasiul fumegând în apă,/ fum curgând din rotulă,/ vor trebui să înceapă/ o altă natură.../ Un pește cu aripi de piatră/ va bate un aer pieziș/ țâșnind din respirarea idolatră/ cu lamură de șis." (*Baladă*) Ingredientele lumii preconizate nu mai sunt aripile de înger, zborul, inima. Nu există loc și pentru rațiune, și pentru iubire. Idealul grecesc clasic este ratat: "Ce frumos am putut să fiu altădată/ Frumusețea e o formă a lipsei de curiozitate./ Acum când sunt nisipos,/ când toate pietrele mele s-au bălăit în fața soarelui,/ nu pot spune despre mine decât, -/ ah, ce frumoasă a fost toamna trecută/ ah, ce verde a fost frunza văzută/ ah, ce nemaipomenit a fost laptele/ pe care-l va suga copilul meu." (*Mare secetă*) Exasperarea diluează textele, repetițiile nu mai au efectul scontat, ci cel de perpetuare gratuită a sonorilor, pentru că soarele necruțător al limpezimii spiritului nu iartă nici o tulburare. Evitarea "beției de cuvinte" cunoaște drumul sinuos al întoarcerii în Idee. Deși unii critici, ca Gheorghe Grigurcu sau Aurel Martin (ultimul în mod necruțător), afirmă că poetul își devine lui însuși epigon, consider că această atitudine față de propria-i creație este aparent epigonică, dar, de fapt, e autoironie dureroasă, negare și pretext de întemeiere a unei alte lumi.

Comparând volumul *11 elegii*, al trecerii de la senzorialul baroc la profunzimea cugetării, cu volumul *Epica magna*, Nicolae Manolescu afirmă că acolo "era vorba de suferințele cunoașterii", pe când "aici își găsește expresia o biologie deprimată de ambițiile și suferințele spiritului"¹; or, biologia este deprimată, pur și simplu,

¹ Nicolae Manolescu, "România literară", XI, nr. 46, 1978, p. 9

de timpul despre care poetul nu vorbește cât vorbește despre cuvânt, dintr-o oarecare pudoare a condiției umane. Scânteiază și aici, când și când, dar mai puțin ca în volumul precedent, nostalgia dionisiacului. Pentru a o disimula ori pentru a o îndepărta, poetul o diluează în jocuri repetitive ale praxisului: "Nu trebuie înțelese sentimentele,-/ ele trebuie să fie trăite./ Nu trebuie înțeleși porcii,-/ ei trebuie să fie mâncați./ Nu trebuie înțelese florile,-/ ele trebuie să fie mirosite." (Pean)

Disiparea unității lumii prin diluare este prezentă și la scară mai mică, în microcosmosul cuplului erotic (sau în cel al poetului cu arta sa?): "Tocmai acum, tocmai acum/ când o iubesc cel mai mult,/ tocmai acum am mințit-o./ Tocmai acum, tocmai acum/ când ea ține cel mai mult la mine,/ tocmai acum am umbrît-o." (Ea) Și enumerarea discordanțelor afective și senzoriale continuă; finalul poeziei neagă, implicit, perfecțiunea oricărei unități, pentru că doar imperfecțiunea stimulează tandrețea: "La urma urmei,/ cine are curajul să sărute o gleznă dacă ea nu șchioapătă?" (idem) Această repetiție obositoare, demonetizată a lui "tocmai când" în care adverbul de întărire capătă conotații dureroase, trimite, sub aparența productivității lingvistice, spre "blindare" față de orice stimul afectiv ("Și mă asfaltez/ și mă îmbrac în ninsoare și gheață"). Rimele căutate din *Roata cu o singură spiță* vorbesc despre o lume în care nimeni nu stabilise încă ierarhii, cerul și semnificațiile sale, totuși limitate, nu existau, așadar infinitul punctului și linia infinită a tuturor posibilităților nu se adunaseră-n perfecțiunea înșelătoare a cercului: "Și toate acestea se întâmplă/ pe când roata numai o spiță avea/ și nu roată se numea/ ci linie se numea." Lumea stă sub semnul iluziei din peștera platoniciană pentru că "Ecoul e cea mai temeinică formă a materiei" – ecouri ale unei lumi perfecte stăpânesc, lume a cărei oglindire imperfectă e chiar arta, cu toate sublimările ei, prin exces de manifestare. Alex. Condeescu remarcă faptul că o dată cu acest volum "o chinuitoare moarte și naștere ritualică a formelor lirice"¹ se petrec, astfel că sunt inerente versuri ca "De nu v-a fost frică să vă nașteți/ de ce nu vă este frică să muriți!/ Mielul nu este de mâncare/ și nici de jertfă./ El este sămânța/ devenindă berbec." (*Oedip soldat*) unde primele două versuri sunt un nereușit preludiu al enunțării – tot mai ferme – a opțiunii pentru apolinic, pentru refuzul facerii pe mai departe. Având, din nou, șansa întoarcerii în increat, drumul ar fi altul.

Cântecul e răget, răcnet, creierul a lunecat, prudent, în locul inimii, iar farmecul sonurilor e, cu sau fără intenție, gratuitatea oricărei inserieri pe care o presupune diluarea prin cuvânt: "Ca un răget luminos, în creierul meu/ a explodat o celulă/ de străinătatea prea nouă/ în care se afla/ rătăcind de la începuturi." (*Amintiri de când eram piatră*). Momente de odihnă stilistică par poeziile cu sonorități pașoptiste ori din perioada de început a creației eminesciene ca *Respirarea aerului de sub aripă* în care gratuitatea jocului sonor ascunde dorința regenerării: "Nu, nu se poate/ vultur stingher/ fără de roate/ să stea pe cer./ Pasărea marea/ care e-n zbor/ cu respirarea/ am s-o dobor", iar în poezia următoare, *Prăbușirea unui vultur într-un om* – cu titlu ca al unui fapt divers luat parcă dintr-un cotidian – dorința i se împlinește în mod fatal, fiindcă vulturul, încercând elanul creator al trecutului, moare chemat înapoi; lumea chemată să se replieze refuză întoarcerea în concept, este materie semiamorfă și productivitate lingvistică, astfel că nici consolarea elanului cosmic nu-l mai aduce încrederea: "M-a izbit vulturul prăbușindu-mi-se pe umăr./ clonțul lui mi-a luat aerul din plămâni,-/ treaz fiind încă, m-am trezit/ cu lăuntru meu plin de zburătoarele cerului// Ferească-mă să stea și cerul cu stelele-n mine. [...] Mă sufoc; penele lui îmi umplu respirarea./ Strein de moartea mea/ e vulturul mort."

În titlul unei poezii – *Ou spart* – poetul transferă zguduirea interioară, disiparea, neîncrederea. Motivul "vulturului", recurent, este al vieții ca o pradă a celui puternic, dar și mai nehibzuit. Acum poetul, învins de retorică, cere starea de grație dinainte. Sentimentul provizoratului, al dizolvării ce oricum urmează oricărei concentrări maxime subzistă și natura se manifestă, trădătoare, dincolo de voința poetică; or, această constatare este dureroasă: "Auzeam piatra mumurând/ că sunt pietre mi-am zis și că sunt/ Auzeam iarba încolțind/ că este, mi-am zis, fiind/ Auzeam ploaia plouând,/ ou, mi-am zis, voi fi în curând/ Sperind vulturoaica de pe mine/ și zburând-o." Alături de durerea desprinderii de vechiul entuziasm există și aceea a conștientizării – odată cu intrarea în zorii epocii rațiunii – faptului că nu poate fi asemeni divinității, că statutul creatorului romantic este o iluzie amară. Scoaterea lumii la lumina materiei din increatul amorf a însemnat moartea prin epuizare și deconspirare: "Desigur pentru recea întemeiere a furnicii/ eu sunt zeu cu putere/ vai, numai de moarte." (*Anatomia, fiziologia și spiritul*), astfel că "Ar trebui nu ochi rotund,/ ci vederea ca oul." (idem) Privirea are menirea retragerii în sediul increatului,

¹ Alex. Condeescu, *Polemias*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 186

după ce slujise mai ales facerii. Dezvoltările ideii nu fac decât să dezamăgească prin aceeași dizolvare, prăbușire în enunțuri sterile care minează "epica magna": "Sarcina ochiului e să vadă linia/ Cifra e făcută să fie/ lipsită de micime, pe neîntâlnă/ Dar, vai, nu există mic/ nici micime nu este..." (idem). Cuvintele epuizate disipează, plictisesc, poetul intuiește acest lucru, iar ținta poeziei ce caută alte coduri pentru a se reînnoia la divinitate este tot mai aproape. Acest lung poem caută în trecut motivația eșecului – lipsa forței de a se minuna, așadar a prospețimii, a elanurilor expresioniste integratoare – dar ciclurile existenței, pe porțiunea limitată a condiției umane nu se pot repeta; vigilența experienței nu permite decât drumul înțelepțirii, unicul sens al apolinicului. Dionisiacul expresionist permite eroarea care poate chiar însufleți, aduce noi fațete, drumul condiției umane nu permite cantonarea în această stare: "Mă ridic și spun:/ dacă poți, uită și nu-ți aduce aminte nimic/ decât numai întâmplările tale și atât,/ nu-ți aduce aminte nimic, mai ales legea uit-o/ Miră-te de tot ce ți se întâmplă,/ miră-te de tot ce vezi/ atâta timp cât ai să te miri/ ești salvat/ Amintirea te-a părăsit/ și nimic din începuturile lumii nu te mai cercetează/ Ține-ți minte numai propriile tale întâmplări/ căci te-ai spulbera mai repede decât/ însuși gândul spulberării dacă ți-ai aduce aminte." Este mitul Insulei Preaferițiilor a cărui condiție este, precum în *Insula Fericiților* de Strindberg, uitarea tuturor habitudinilor, ierarhiilor – ca element magic al chemării vârstei de aur.

Enunțurile care se doresc sibilinice, cu iz filosofic rarefiat, sunt tot o etapă a retragerii din tumult; acest tip de discurs eșuează în sărăcia unei forme fără latențe, a unui semnificant iscat gata muribund: "Nu există decât o viață mare,/ o singură viață mare la care noi toți participăm./ Moartea e starea de dinainte de a te naște./ Nu există decât o singură viață mare./ o trăiesc nenăscuții/ unul câte unul." (*Metamorfozele*) Banalizarea ironică a entuziasmului creator nu poate salva, în manieră soresciană, textul, pentru că o asemenea stare de spirit îi este străină, ca un mulaj care scârțâie în clipa probei: "Nu există decât o singură viață mare,/ la care noi, călătorule, participăm./ -Da, zise melcul cel cu două coarne./ Da, zise el./ Să visăm, să visăm/dar să și facem altceva./ Bunăoară să populăm realul." (idem) În rest, sunt reluate idei din *Dreptul la timp* și nu numai, consecințe deja știute ale ieșirii din increat în creat, apoi timpul mitic și prăbușirea în cel istoric – semn, semnificant și semnificat – acesta din urmă când salvator,

când trădător: "Mișcarea naște timp/ și aceasta/ și acesta/ și acela/ și aceea/ sunt însuși magnetismul!" cu un final al poemului suferind de același păcat în care un enunț se vrea definitiv, dar de fapt se dizolvă: "Moartea e starea de dinainte/ de a te naște." Alteori manifestarea entuziastă de până acum e privită cu distanță sceptică a morții iluziilor cavaleresti a vârstei de aur, apolinică din poezia lui de Lisle, ucisă de profanul dionisiac: "Atunci sau cam pe atunci, tata/ mi-a croit haine/ din pielea Rosinantei/ pe care o tăbăcise singur/ și o pilise cu pila [...]/ N-am descălecat ceea ce nu călăream/ dar nici de dezbrăcat nu m-am dezbrăcat/ de pielea Rosinantei tot una cu a mea." (*Rosinanta*) Poetul este, de fapt, instrumentul tuturor iluziilor nebunești cărora nu li se poate împotrivi în clipa intrării în retorta artei, despre care numai nesăbuinta tinereții poate crede că are privilegiul alegerii ingredientelor alchimice, când, de fapt, "Mai sunt pentru că el mă este." (*Starea pe loc*) Artistul are doar amarul privilegiu al semnificatului trecător, în timp ce semnificantul, același, nu e niciodată deconspirat complet de Divinitate. Anevoiosul drum spre formula emetică, mai ocrotită de profanizare, e drumul înțeleptului care a trăit risipirea. Risipire nu inutilă, nu fără farmec. Falsele silogisme, într-o retorică lipsită de emoția patetismului, spulberă gravitatea enunțurilor: "Dacă ar fi să spălăm apa,-/ cu ce fel de apă/ ar trebui s-o spălăm pe ea,/ pe dânsa?" (*De ce?*)

Dacă una din poeziile volumului anterior se numea *Arca lui Noe*, acum poemul *Cântec de leagăn pentru Arca lui Noe* este moartea speranței, constatând că nimic din trecut nu merită salvat, lumea trebuie pusă pe alte temelii pentru că "apa va continua să scadă tot timpul,/ toată viața noastră va fi o uscare de ape." Jocul indeciziilor este o altă formă a adâncii derute pe care o simte; cum este bine știut, prețul creației este artistul însuși. Orice ființare este, în lumina tărilor, umbră căzută cu un preț scump, iar amăgirile acestor jocuri ale umbrei pun la îndoială chiar Increatul: "Ce poftă de viața mea avea/ ceea ce nu era." (*Respirări*) Ca în dihotomia saussuriană, și aici vorbirea este umbra limbii (și a limbajelor ei), așa cum lumea, mundanul este umbra Sâmburelui Inițial – șubrezire a conținutului: "Deodată am simțit cum renaște în noi o vorbire,/ și tremuram cu gurile lipite de ea./ Ce ochi mai trebuie să fi avut și auzul/ când lângă ureche auzirăm o stea." (*Schimbarea*)

Lungul poem *Contemplarea lumii din afara ei*, o replică a *Dreptului la timp* și a unora dintre *Elegii*, fragmentează timpul, îl desacralizează cu înverșunarea celui care-a trăit moartea iluziei

până la ultimele consecințe. Narativul "iată", ce punctează fiecare fragment al expunerii, nu face, din păcate, decât să dizolve emoția poetică. Toposul este sărăcit de orice magie, conștiința trupului trecător impregnează multă amărăciune, aducând imaginea unei morți cosmice în care "Neîntreput, toți se mănâncă pe toți". Succesiunea de microcosmosuri disipează toată truda anterioară: "Acest punct de culoare albastră/ care-și zice sieși pământ/ el este ochiul, el este patul de odinioară/ el este patul de odihnă/ al vederii în genere." În ciuda efortului creator de până acum, esența nu s-a deconspirat, se păstrează pentru sine, iar omului nu i-a fost accesibil nimic cu adevărat, nimic care să-l consoleze în nimicnicia lui: "Aici toate numerele dom/ în cifra unu./ în cifra unu doarme/ în acest punct albastru." O parte a acestui poem – *Cântecul* – reia o idee recurentă la simbolisti, cea a cuvântului care ascunde, nu ivește eul profund, în timp ce infinitul de nuanțe al muzicii îl revelă. Deși poetul este pe drumul fără întoarcere al retragerii din lumea sa de cuvinte, la valorile afectivității renunță cu greutate, pentru că abia în clipa renunțării totale la ea moartea are curajul să se anunțe: "El leagănă moartea/ până când răsar din ea cuvinte/ și împodobește cu lacrimi/ legile stelelor fixe./ El este numit, uneori sufletul./ dar cel mai exact ar fi să-i spunem./ totuși, cântecul." Intrate tot mai mult sub zodia umbrei, alcătuirile iluzorii *nu creează*, ci *produc*: "Pierderea cosmică investită în ei/ este lumina de la diferite alte stele./ Ei produc, în schimb, pentru cosmos/ timp." Cum e ușor de remarcat, numeroase texte poetice poartă titlul *Cântec* (așa cum, de pildă, simbolistii își numeau recurent textele *Spleen*), ce semnifică o stare de spirit exultantă. În această etapă, încăpățănarea (ori pur și simplu comoditatea) de a avea poeme cu același titlu creează un sentiment neplăcut, al nefirescului. Cântecul izvodirii este cel al replierii, iar privirea creatoare e privire ucigașă. Exclamațiile de obicei împing textul spre derizoriu: "Ce grea e raza, doamne, a ta,/ mi-ar trebui un ochi de otravă/ ca să văd,/ linia păsării când mi se face A/ și stânca prăpăd./ Ce greu se ouă un ou/ Ce muncă pentru oval." (*Cântec*) O poezie care poartă același titlu înfățișează viața ca pe o profanare a eternității, nu ca pe o exaltare a ei. Cu dispararea unității miraculoase vine și moartea sub aparența amar-înșelătoare a vieții: "Se urâtise trupul gândit/ cuvintele erau spuse într-o limbă străveche și barbară./ A trăi, devenise am trăit./ Începuse deva din sinea mea să moară." Aceeași idee o reia într-un limbaj retoric, demonstrativ totodată, în poemul *Blândețe și ferocele activități ale înșuflețitelor și*

neînșuflețitelor, în care paradoxul este lipsit de substanță: "De ce ne-o fi trebuit nouă lumina/ și ce este această ruptură numită lumina/ De ce a trebuit să devenim puncte/ când nefiind eram totul." Înșiruirea de dragul asonanțelor nimerește când și când câte un vers credibil: "și pentru că deodată există sus și există jos/ și pentru că deodată ne este foame unul de altul/ și pentru că deodată avem început și vom avea sfârșit/ sentimentul numit frică ne-a dăruit cu guri/ sentimentul numit unu ne-a îmbrăcat în făpturi." (idem) O soluție a căutărilor ar fi investirea semnului matematic, a rațiunii cu afectivitate. Epitetul "murdar", recurent, este tot un mod de a-și traduce poetic ezitățile, nesiguranța. O lume pe dos se desfășoară în absența rațiunii – într-o poezie numită tot *Cântec* – o lume a perpetuării, care a scăpat din conturul septic al ierarhiilor divine și matematice: "Absență murdară și așteptare disperată/ În lipsa ta s-au născut/ cifrele și zeii [...] De când nu ești,/ piatra a dat lumină/ Mișcarea a dat piatră [...] Fluviul a rămas gravid de pești/ aerul greu de păsări [...] Cuvântul meu s-a făcut trei/ cântecul meu s-a făcut șapte." Epicizarea limbajului conferă textului când gravitate, când disoluție; sentimentul exasperării în lupta cu vechiul sine aduce și versuri care nu au nici măcar farmecul gratuit al jocului eufonic, ci sunt enunțuri care parcă țâșnesc întru sfidarea artei: "-Locuiesc într-o inimă străină, se gândește omul./ Unu este atenția lui zero,/ doi și trei și patru și cinci/ nu sunt altceva decât neatenția cifrei unu." (*Tablou cu orbi*)

Operele imperfecte, volum al gamelor retorice este o disimulare a neîncrederii în lumea creată prin interogații și exclamații demonstrative – care, ca orice retorică, provoacă circumspecție cu privire la poizghița semantică ce se află dincolo de acest contur. Astfel, mirarea expresionistă, când discretă, când exaltată a primelor volume devine agitație neconvingătoare, ca a cuiva ce se minunează de un fapt divers senzațional: "Ce cub perfect ar fi acesta/ de n-ar fi avut un colț sfărâmat!" – în loc să lase cititorul să tragă singur această concluzie; sau: "Crezi tu că iarba este fericită? [...] Crezi tu că vulturele este înalt? [...] Crezi tu că piatra e tăcută?" etc., preferând epitete calificative limitative, ce interzic glisarea obiectelor cosmosului într-o nouă înfățișare a acestuia. Adresarea directă, frecventă aici, este o altă fațetă a sentimentului singurătății într-o lume numai a sa, chiar dacă presimte pericolul banalizării odată cu ieșirea din ea, când statutul privilegiat se poate dovedi o plăsmuire a orgoliului: "Ah, n-aș fi vrut

niciodată să am durerea/ de-a fi întâmplător." (*Cu ochii roșii căutând o lege*) Ca în volumul precedent, jocul sonurilor, al inventivității lingvistice în amestec folcloric și balcanic este o pauză – uneori ratată, alteori fermecătoare – acordată îndoielilor, neliniștilor ființei sale artistice, biologice, ca individualizare a condiției umane: "Se albise-n sfărâmare al meu os/ iar de timp, ce clepsidros!/ Mă uitai urât, frumos/ și smulsei din roșu roz./ Mândrule de chiparos." (*Oificarea caprelor*) Dorința de a oferi noutate cu orice preț îi stârnește sentimentul grotescului, al inutilității, în care experimentele hibridizării generează "oificarea caprelor". Finalul este, cum i se întâmplă poetului, un truism a cărui lecturare trebuie uitată în clipa următoare: "Iartă-mă tu, iartă-mă că o să mor/ din vina faptului de a mă fi născut."

Raportându-se mereu la totul culturii în care se integrează, vrea să-și știe poziția, statutul, schițând o sinteză a tendințelor anterioare, cu referire la obsesivul moment eminescian: "Și ce-s hârtiile alea albe mângite cu negru?/ - Scriu din nou Oda În Metru Antic, i-am răspuns,/ mă înțelegi, scriu din nou Oda În Metru Antic./ - Dar dacă el se mai naște o dată!?!/ -Să fiu pregătit, să fiu pregătit!" (*Papirus cu lacune*) Filosofările pe tema existenței, enunțurile confuze care lunecă din spațiul artei nu conving: "A nu fi, chiar și această absență/ poate fi pedepsită la viață/ și ca atare, condamnată la moarte,/ adică la a nu fi./ A nu fi, este condamnat prin a fi, la a nu fi./ Și totuși, îmi spune Sisif/ aceasta este o coerență." (*Cele patru coerențe fundamentale*) Identificarea existenței cu inutilitatea oricărui efort este formulată dincolo de coerență.

Adesea, propagarea vorbirii plictisite este lipsită de intenția enunțurilor profunde și este un subtil pamflet, o negare a analizei care nu revelează esența, ci este repetiție: "Pușca este compusă din trei părți:/ partea de sus/ partea de sus a părții de sus și/ partea de mijloc a părții de sus" etc. sau "Soldatul mărșăluia,/ mărșăluia/ până când/ până la genunchi/ piciorul/ i se tocea, i se tocea/ i se tocea" etc. – inutilitatea oricărui demers hermeneutic, simplu joc de volute ale inteligenței – sau: "Mirosul teilor ca o piatră/ Umbra teiului ca o piatră/ Mirosul păsărilor ca o piatră/ Aerul și crivățul păsărilor ca o piatră/ Patul și tavanul meu ca o piatră" etc. (*Ca o piatră*) – unde lătmotivul acestei etape neagă seva vieții într-un fel de modernă peșteră platoniciană. Aceste repetiții nu zidesc la temelie ideii, ci o diluează: "Niciodată regele/ nu are dreptul să danseze în fața tronului./ Niciodată tristețea/ nu se va încorona cu coroană./ Niciodată ochiul nu are drept de orbire" etc. (*Fără nume*),

limitând potențele fanteziei, impunând o realitate dezolantă ca în poezia citată anterior, *Vorbind*. Dezbrăcată de puterea de transfigurare a cuvântului, realitatea nu a reușit să se contopească cu ea, a rămas egală cu sine. Ea nu și-a meritat artistul. Perpetuarea artei este văzută și ca mecanism al revigorării divinității, cu împliniri și cu eșecuri; poetul e când cheie, când fereastră care nu creează, nu descifrează, ci doar reflectă în oglinda sa: "Eu sunt o fereastră,/ un geam, un loc liber/ prin care cinvea îl vede pe altcineva." (*Grația*)

Loc al limpezirii prin ieșirea din dionisiac, volumul *Noduri și semne* este "un triumf al întâlnirii cu sine în apoteotica luptă cu îngerul – existența latentă a cuvântului."¹ (p. 187), pentru că după victoria regenerării sensului prin semnificat, exploatarea sa ar fi compromiterea victoriei anterioare. Nu există revenire "la vedere", din exilul universului, lipsită de riscuri: "Ochii mei nu mai plângeau cu lacrimi/ ci cu ochi,-/ orbitele mele nășteau întruna ochi,-/ ca să mă liniștesc, de-aș putea să mă liniștesc [...] M-am acoperit/ dar sub lințoliu/ se rostogoleau de-a valma/ ochi, mâini, trupuri, viață." (*Nod 3*) Materia, repetitivă în esență, este lipsită de darul unicității. Ierarhiile stabilite prin exultanța afectivității decad în haosul inerent oricărei multiplicări stârnite, ignorând complet rațiunea.

Originalitatea ermetismului stănescian

Dorința de autoprotecție și-n același timp un sentiment de blazare îl fac pe poet să se retragă din senzorialul care poate atât de ușor răni și dezamăgi în universul conceptual al căruia teren îl simte mai sigur. Probabil oboseala, vulnerabilitatea sufletească tipică finilor sensibile, în speță artistului, dorința de noi experiențe, risipirea afectivă – câte ceva din toate acestea îi determină dorința de izolare. Deși volumul este subintitulat *Romanul unui sentiment*, el se constituie în povestea dispariției acestuia ca unealtă de construire a universului poetic, cu toate că N. Manolescu spune despre elegiile acestui volum că "nu mai sunt ale cunoașterii, ci ale sufletului"; în schimb subscriu continuării afirmației că "stări de fericire i se substituie amărăciunea și neliniștea, jubilației, sarcasmul."²

¹ Alex. Condeescu, *Polemias*, București, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 187

² N. Manolescu, "România literară", VIII, nr. 29, 1975, p. 9

În poemul *Schimbarea la față* manifestă o dorință fără echivoc de cenzurare cu o invazie de cuvinte ale negației (adverbe, pronume, adjective), îndepărtându-se de entuziasmul din *Laus Ptolemaei*, neinteresându-l o altă situație a universului, mulțumindu-se cu aceasta: "Nici dorința de a supraviețui/ Nu mă face să respir mai des./ Nici moartea nu mi se mai pare/ atât de măreață.// e bun sistemul acesta planetar/ dar nu mai mult decât atât./ e luminos soarele acesta/ Luminos. Nu orbitor, nu orbitor.// Dacă n-ar mai răsări mâine dimineată/ ar fi o mare pierdere./ Dar nu mai mult decât o mare pierdere." Cunoașterea ucide acțiunea, astfel că pentru fapte e nevoie de iluzii, a căror vârstă a trecut. Tema timpului modifică datele afective, filosofice și biologice ale eului liric și, în consecință, ale universului receptat altfel și altfel construit poetic. Acum interesează întoarcerea la timpul indistinct, dar nu mitic, ci la cel conceptual. Destrămarea sa în timp obiectiv, aparent accesibil – ieri și azi – are aceleași efecte alienante ca ieșirea din mit în istorie: "E steaua cea rea, e steaua cea gri./ e steaua cea verde/ marele A și marele I/ azi mă vor pierde." (*Prințul căzând de pe cal*) În acest volum convoacă motive și laitmotive ale operei sale de până acum pentru revizuire: "Măreția frigului stă, în cea mai mare măsură, sub auspiciile acestui dialectic fenomen de cufundare revelatoare în unele dintre structurile poetice având poziții de mult consolidate."

Desigur, drumul spre ermetism cere izolarea de vulg. Conștient sau nu, poetul face distincția eminesciană dintre omul comun guvernat de "stele cu noroc" și cel de excepție, inițiatul, care nu este supus determinărilor: "Mie mi s-a dus viața./ ție ți s-a dus norocul." (*Rău de frumoșete*) Poezia Emil Botfa este portretul ideal al tipului de creator spre care tinde el însuși; este momentul în care, negând "oul nuntit", alege să-i izoleze sămburele, să-l închidă prudent de teama risipirii. Ceea ce însemna *facere* acum e *risipire*: "El e despărțit de zbor/ printr-o coajă de ou/ și printr-o nervură de frunză/ e despărțit de umbră [...] este la fel de tăcut/ ca un greier/ ochii lui sunt masca orbului." Dacă imparul fusese semnul tuturor posibilităților, al deschiderilor, al ilimitărilor, acum semnifică efortul întoarcerii în Idee, în Oul Inițial, în interdicția manifestării perechilor creatoare: "gură fără sărut./ ochi fără vedere/ bărbat fără muiere!/ Fugă fără alergare" (*Mai lasă-mă*). Noua atitudine pe care și-o propune îi dă, la început, sentimentul nefirescului, al măștii și ispita etalării eului încă există: "Ar trebui

să-mi pun o mască/ și-un scut ar trebui să-mi pun pe piept/ Ar trebui să-mi pun la ochi privirea/ cu care am privit cândva." (*Lecția de dans*) În *Matematică poetică* se dorește întoarcerea la timpurile de aur, când semnul poetic și cel matematic erau contopite: "Există o gramatică a numerelor/ 1 poate fi socotit subiect/ dar poate fi și predicat." Nu se îndepărtează de lumea creată anterior fără o dureroasă luptă cu sine. Rațiunea salvatoare este exasperantă prin caracterul ei limitativ. O artă care să se adreseze intelectului, și nu afectului este incompletă: "Sculp pe 1// Plâng pe 1// dau cu piciorul în 1.// -Ai înnebunit, îmi spune Pitagora.// -N-am înnebunit, îi strig. Pământul/ e plat ca o omletă." Finalul poeziei poate conține ideea unor zori noi în creația sa prin semnificația onomatopiei, însă formularea cu prezumtivul popular este nemotivat peiorativă: "Matematica s-o fi scriind cu cifre/ dar poezia nu se scrie cu cuvinte./ Cucurigu!" drumul spre "noduri și semne" este insistent pregătit, chiar dacă forțarea imaginilor ratează efectul. Întregul volum este minat de durerea alienării, a negării exaltării dionisiace pentru că "Dureros e gălbenușul fără pasăre". (*Îndurerare*) Desfășurările metaforice ale drumului chinuit spre apolinicul ermetic sunt numeroase, alături de invazia cuvintelor prefixate cu "ne-" și cu "dez-" ("des-, de-") folosite mai rar și în volumele anterioare în inovații lingvistice ("a dezînima"): "Dezîngerizarea și dezariparea/ dezmoștenirea și dezesperarea/ desperecherea și tu – ah, cât mă faceți să plâng.// Desfrunzirea și zepelinul dezumflat [...] ah voi, ah, voi cât mă faceți să plâng." (*Dezîngerirea*) Solilocvii funebre sunt aceste renunțări deloc vitejești care sfâșie inima poetului. În același registru sunt versurile: "Ce pește verde și neapărat/ în aerul sărat al ochiului tău/ părăsește ideea de apă?// Ce pasăre fără gând în ea/ de cuib și de nezboli/ a părăsit aerul ca să țină loc/ sprâncenelor tale?" (*Stare cireșară*) Statutul de sacrificat și cel de sacrificator se contopesc, iar "neîntâmplarea" este un alt nume pentru Ideea care se refuză nuntirii cu materia: "Voi care sunteți deasupra mea./ ca o memorie a neîntâmplării/ credeți-mă voi și iubiți-mă/ cum moartea-și iubește eroii." (*Raportul către păsări*) Când și când versurile capătă farmecul știut, atunci când poetul nu abuzează de sonori, obișnuindu-se cu retragerea, pe care nu o mai vede ca pe o cămașă a lui Nessus autoimpusă, ci ca pe sămburele firii: "Sămbure fără floare ce sunt/ vrei tu cu șapte petale și albă să fii?" (*Invitație la o floare*) desfășurările estetice (floarea) sunt inutile amăgiri.

Trecerea dintr-o etapă biologică în alta are farmec eufemistic atunci când ia viața așa cum e iar statutul artistului are câteva privilegii, mai ales acela de a resimți mai nuanțat rostogolirile vieții: "Noi suntem un fel de martori/ ai adolescenței ruginind." (*Cireșar*)

"Gâlceava înțeleptului cu lumea" susține continuu tensiunea creației. Semnul poetic și cel matematic sunt într-un proces de separare fără întoarcere; ele guvernează lumi diferite – primul, al îndoielilor creatoare, iar al doilea, al certitudinilor descurajante – constituind începutul destrămării unității lumii: "Noi știm că unu ori unu fac unu./ dar un inorog ori o pară/ nu știu cât face [...] Numai tu și cu mine/ înmulțiți și împărțiți/ adunați și scăzuți/ rămânem aceiași...// Pieri din mintea mea! Revino-mi în inimă!" (*Altă matematică*); finalul acestei poezii, în note dramatice, este sintetizarea fără echivoc a zbaterii între cele două lumi. Substantivele "creier" și "minte", frecvente aici, pun stavilă izbucnirilor, iar apariția lor îndurerată întunecă și rănește: "Lasă să fie acest creier frumos/ plapumă pentru ideile friguroase/ Culcă tu în fundul ochiului albastru/ animalul rănit cu vederea de mine." (*Alunecarea gândului*) până ce "voi fi rece ca zăpada dintr-un crivăț/ de iarnă...". Neputința zborului amintește, din nou, de lebăda din *Sonetul ars poetica* al lui Mallarmé, prizonieră între ghețuri, refuzându-și zborurile pentru a conserva toate potențialitățile; doar că atitudinea lui Nichita e mai lumească, nu vrea să se știe singur în durere. Detașarea completă vine mai târziu, dar umbrită de regrete: "Mai bateți și voi puțin din pene, fiarelor,/ mai răconțiți-mi inima cu neputința voastră/ de a zbura!" (*Descripție*) Lexicul devine cosmosul însuși, pe care poetul îl investește din nou cu statutul de loc al tuturor posibilităților.

Prin *Starea poeziei* poetul însuși recunoaște momentul de cumpănă în care a ajuns, reevaluând în primul rând pentru sine consecințele implicării, ezitând între sentimentul facerii și cel al risipirii – ca nume pentru același lucru.

Volumul *Epica magna* continuă diversificarea universului poetic, chiar dacă N. Manolescu spune că aici "Poetul își parodiază maniera proprie"¹, fapt considerat de acesta o epuizare artistică. Epuizare da, însă nu artistică, ci a atitudinii grave, schimbată într-una când ludică, când emetică. Volumul cunoaște reveniri, dar

capătă și o nouă vigoare prin reținerea pe care și-o impune – reținere din ce în ce mai puțin dureroasă. Poetul se află în dialog cu sine, într-un permanent proces de reorientare, de scufundare într-o altă dimensiune a spiritului, cea adânc reflexivă, pentru că "Poezia lui Nichita Stănescu se întoarce, prin aceasta, la vârsta la care poezie și filosofie erau indistincte."¹

Descrierea lui A, poem cu care se deschide volumul, este parte a lămuririi neîncetate cu sine în privința statutului artei, a menirii ei și a artistului. Substantivul "creier" este recurent și aici, ca-n volumul anterior, în locul inimii vulnerabile. Fericitul loc al întâlnirii semnului matematic cu cel poetic nu mai este posibil. Replică la descrierea lui A din *Necuvintele*, nu mai e "litera borțoasă de toate literele", ci "templu al cuvintelor", așadar nu germinație, ci reflecție: "Îl opun pe A lui 1./ Nori peste semne./ Explozia inimii în desimea/ rabdă să se spargă trupul./ Când cu ancora A,/ în zeama gânditoare a creierului." Ispita exprimării, a dezvăluirii eului face făptura noastră mai vulnerabilă, eliberarea ori ființarea fiind doar iluzii: "A, m-ai despărțit de auz./ [...] A, te-am făcut trup/ ca să rămână din trupul meu/ după spulberare/ A." De fapt, este un fragment-testament clasic despre arta nemuritoare față-n față cu perisabilitatea biologică. Artă îmbogățește sămburele lumii, semnificantul cu noi înțelesuri evitând marea prăbușire a tuturor veacurilor.

O dată cu acest volum, drumul pe care-l parcurge este invers decât până acum. Întoarcerea spre Sine este cea dinspre afect spre intelect, iar sprijinul pe care-l cheamă e fermitatea semnului lingvistic nedeconspirat: "Îl opun pe A, mie./ sufletului meu îl opun pe A./ Luptă care naște înțeles./ Cort al amintirii mele./ Trece timpul penste A./ Viața-mi curge pe sub A./ Soarele se închină la A/ la steaua cuvântului, - A/ Tu care nu ești, - / A/ cine o să te gândească, cine./ Gândește-mă tu A, pe mine./ Înmomântându-mă, - / A/ trup îmi rămâi, al gândirii." Nostalgia după statutul privilegiat al creatorului exprimată de "cine o să te gândească" lucește când și când, în reflexia platoniciană a ființării prin gândire.

"Lupta cu inerția" e neîncrederea, de fapt, în cuvântul care nu cunoaște truda întruchipării. Drumul spre asceză este mărginit de ezitări, dubii, ispita implicării ca dovadă a vieții nestinse. "Orice gest e mai frumos decât o statuie,/ orice gând alb/ duce în brațe un

¹ N. Manolescu, "România literară", XI, nr. 46, 1978, p.9

¹ Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 114

fulg uriaș de zăpadă." (*Colinda colindelor*) spune poetul în momentele confuze în care parnasianismul vrea să cenzureze exaltarea (fie ea romantică ori expresionistă) în durerosul traseu spre re-conceptualizare. Liniștea blagiană este pregătitoare pentru timpul ce va să vină, dar este, în același timp, amintire a universului perfect, dinainte ori de dincolo: "Să treacă o pasăre printre noi doi./ Ba nu, trece o pasăre deasupra mea./ E liniște, e o tăcere/ în care se aud cifrele." (*Anatomia, fiziologia și spiritul*) *Cântecul* din titlul atâtor poezii este sublimat în superlativul absolut stilistic al *colindei colindelor*, deci din experiență în esență. Universul pe care el însuși l-a creat nu-i mai pare confortabil; întregul volum este povestea renunțării dureroase la ceea ce a zămislit, zămislindu-se pe sine, insurgența ispitei care nu-i permite o retragere olimpiacă, ci una convulsivă: "Încă nu pot să înalț un imn liniștei/ pe care mi-o doresc și de care mi-este foame./ Nici o casă în care am stat/ nu m-a ținut prea mult înăuntrul ei./ Aș vrea să pot să locuiesc/ în propriile mele cuvinte,/ dar îmi atarnă greoi prin ușile lor/ trupul spre regnul animal." (*O confesiune*)

Implicarea dionisiacă de până acum o simte ca pe o agresiune a tihnei semnificativului; ontologicul transmis la nivelul limbajului este o consecință firească: "Brutală starea de a fi/ Somnul nu consolează luptătorul obosit./ Visul soldatului rupe aripile fluturului./ [...] Brutala stare de a fi/ fără somn este." (*Metamorfozele*) Gingășia este și ea în cele din urmă trădată. Dacă anterior enunța că "poetul, ca și soldatul, nu are viață personală", Stănescu mai făcea un pas subtil, într-un limbaj modern, de trecere de la lirismul subiectiv la cel obiectiv, așadar o altă etapă în replierea eului din univers. Ființarea, privită retrospectiv, este risipire și eroare; forța creației, care s-a sustras legilor banalizante, repetitive, semnificatul revigorat sunt eroare care "fuge din unu, devenind cu unu, doi./ [...] / Unul cuprinde totul lui este./ Doi nu, adică e puțin./ Trei nu, adică e mic, adică e în afară, adică nu e." (*Adunarea prin îndepărtare*) Simbolurile numerice sunt discutate din altă perspectivă; ivirea lor din Unu e simplă deșirare, trădare a unității, nu revigorarea – la nivel cosmic – a unui semnificant muribund. În general, laitmotivele sale capătă o altă dimensiune. Privirea, investită în trecut cu magie creatoare, a fost tot o iluzie care a amplificat forme deja existente, fiind, de fapt, sterilă: "Vai vieții mele, încă de la naștere/ ochi de piatră în trup de apă.../ Vederea, ca tăria păianjenului/ sprijinindu-se pe balele lui geometrice." (*Blestemat, ah, ochi de piatră*)

Eșuând, poetul pune sub semnul îndoielii și trecutul. Gândire-cuvânt, ochi-privire nu mai sunt cupluri geminative. Dintr-o altă perspectivă, traseul artistic este traseul condiției umane. Privind retrospectiv, cine nu are a-și reproșa nimic? Cine nu pune în abis trecutul ca rezultat al unei mari dureri actuale? Așadar "Îmi pun cuvântul pe gândire/ Și ea se rupe strigând și urlând/ O, de-aș avea o cât de câtă greutate/ aș putea să zbor." (*Fiziologia unui sentiment*) sau "la-mi ochii înapoi, mamă, -/ auzul ia-mi-l înapoi, mamă/ Dragoste este ce sunt./ Aceasta este predestinată morții." (*Creionul plin de sânge*) Arta, asemeni iubirii, are nevoie de sacrificiu. Iubirea din volumele de început, care dă sens lumii ori care-i revigorează sensurile, infuzând semnificativului strălucire, este, așadar, tot o fațetă a Marii Treceeri. Schimbarea de atitudine este mai ales o consecință a vulnerabilității sale și a nevoii de a se apăra. El numește bărbatul "Animal indirect/ sufletul tău gingaș nimănuia de trebuință este// Bagă mâna în pământ și scoate/ sabia iar nu sămânța// în singurătatea lui A/ nu-l îndrăzni pe 1" (*A pierde tot ce se poate pierde*) Gândul morții al cărei spectru nu poate fi evitat vine împreună cu conștientizarea limitei umane, fie ea și artistică. A cuprinde cu gândul vremurile în care semnul și sensul erau indisolubile este o iluzie. Din nou, 1 și A sunt în desprindere unul față de celălalt, ideea tot mai persistentă fiind aceea că semnul matematic este păstrătorul ideii pure, nu semnul lingvistic trădător, care creează succesive iluzii de împlinire pentru ca deznădejdea să fie cu atât mai puternică: "Nu 1, ci A, - / Îl știți voi pe A./ murdarul de A./ luminosul de A..." (*Căfărarea pe o rază*) Creatorul de tip romantic acum îl inhibă; concurând divinitatea, uită să se exprime pe sine, condiția umană căreia îi aparține, în ciuda iluziilor temporare: "Până când nu mă părăsește zeul/ care stă tolănit în mine/ nu pot să ies din cort, iubito" (*Locuiri*) – sună o poezie cu ecouri din Du Fu, ca în paginile umătoare să aleagă ipostaza apolinică pentru a rezista deșirărilor pe care le provoacă sufletul. Cum lumea este a legilor geometrice, matematice, care nu provoacă nici o confuzie, omul după chipul și asemănarea ei trebuie să fie așijderea: "N-ar fi prea bine/ să mi se rupă coasta/ și nici prea înțelept, ca bulbul roșu/ al numitei inime/ să se arate/ numitei vederi// Înălțător castel și turlă/ trupul acesta a fost făcut/ să fie înțelesul legii și pe pofa/ foametei ei de geometrie." (*Smulgerea măștii*) Iată, astfel, un alt motiv eminescian, al existenței ca teatru în care implicarea e mimare a trăirilor, iar protagoniștii – măști supuse trecerii.

Există și câteva poeme în care căutarea devine resemnarea

înțeleptului care vorbește despre valorile experienței umane cu duioșie, pentru că în fiecare există, fie și latent, nevoia transmiterii ei ca o cale spre împlinire, loc de întâlnire a apolinicului cu dionisiacul: "Dragule, caută și te însoțește ca să nu mai rămâi singur./ Vei vedea și tu, atunci când vei iubi, cine îți va fi soața./ așa cum arborele cel mare pe timpul soarelui în toi./ vede care îi este umbra" (*Învățăturile cuiva către fiul său*) Este nevoia comunicării spirituale care nu ține seamă de biologic, deci nu trădează, a lui Leopold Bloom în căutarea lui Stephan Dedalus pe străzile metaforizate ale Dublinului. Adresarea plină de afecțiune, ca în versete moderne, în care pasajele sunt marcate prin vocativul "Dragule", aduce bucuria întâlnirii în spirit. Poetul refuză, cu atât de umană grație, rețetele existențiale întru acceptarea surprizelor vieții și asumarea lor în funcție de ceea ce au făcut din noi factorii formativi atât de diverși: "Ceea ce există, este./ Frumos lucește masculul/ din neputința de a naște./ Dacă nu poți luci, dragule, cântă./ Dacă nu poți cânta, dragule,/ varsă sânge./ De născut, dragule, naște numai cosmosul./ Caută și fă rost de scutece, dragule!" În absența forței creatoare care doar ca iluzie este permisă ființei umane, poetul alege formularea ideilor pure care să-i facă accesibil înțelesul lumii. Drumul spre atitudinea contemplativă este mărginit de ispitele implicării: "Durerea vieții/ e un lucru, -/ nu contemplarea lui// Mi-e dor/ să pot să nu-mi mai fie dor/ de tine." (*Înapoierea cheii*) Cheia cu care a deschis manifestările lumii și sensurile ei ferecate în Unu, A, Sine i-a dezvăluit, pe rând, vâpaie și gheață, în jocuri de forme înșelătoare.

Retragerea, cu toate ezitățile ei, este temeinică pentru că "Față de ceea ce este/ orice altceva este un punct." (*Un om de cal*) Multitudinea fațetelor de manifestare a deznădejdiei, a entuziasmului nu face creația mai vulnerabilă, ci păstrează unitatea traseului ce reprezintă spiritul uman în genere, de la entuziasm la amărăciune și înțeleptire. Mircea Tomuș observă că "Există un nucleu de legi fundamentale care stă la baza acestei poezii și care au o claritate majoră și o duritate specifică, de duritatea diamantului."¹

Moartea materiei nu e sterilizare diafană, ci pârjol, iar ispita salvării prin cuvânt e cea mai la îndemână în drumul spre Idee: "Ai să vezi, îmi spuse Daimonul meu, mie./ ai să vezi/ cum se usucă

peștii/ și cum se împrășc balenele/ cum se evaporă meduzele,/ căci îți zic ție, vine focul, mă auzi?" (*Daimonul meu către mine*)

Titlul-sinteză al volumului următor, *Opere imperfecte*, presupune insistența întru perfecțiune, chiar dacă, de fapt, "este un poet clasat"¹, afirmație ce pierde din vedere pirueta spre altă formulă poetică. Organizarea cărții este circulară și vizează aceeași nostalgie a perfecțiunii; volumul se deschide cu *Lecție despre cerc*. Printr-un ritual sacrificial ce îmbină jertfa de sânge cu decantarea prin ochiul interior, apoi punerea în valoare, însuflețirea prin iubire – se refac etapele creației originare, subminate de germenul distructiv al ființei umane; este traseul pe care îl urmează, la altă scară, și artistul: "Se ia o bucată de piatră/ se cioplește cu o daltă de sânge,/ se lustruiește cu ochiul lui Homer,/ se răzuiește cu raze,/ până când iese perfect./ După aceea se sărută de nenumărate ori cubul/ cu gura ta, cu gura altora/ și mai ales cu gura infantei./ După aceea se ia un ciocan/ și brusc se fărâmă un colț de-al cubului." În ultima poezie a volumului, exclamației îi ia locul atitudinea de regret în fața tulburării perfecțiunii, generată de vanitatea umană, care vrea ea însăși să contribuie în felul ei la creație: "Se desenează pe nisip un cerc/ după care se cade în genunchi./ după aceea se cade în brânci./ după aceea se izbește cu fruntea nisipul/ și i se cere iertare cercului./ Atât." De fapt, e posibil să vadă, în cele din urmă, actul creației prin numire ca pe o desacralizare; iar drumul spre ermetism este refacerea sacrului. A-l numi înseamnă a-l aduce în profan.

Dacă omul fusese, anterior, un instrument și un locaș al sacrului, înstrăinarea de *numen* îi provoacă poetului o regenerare a suflului divin latent din ființa umană, tradusă într-un limbaj amar și aspru, dar plastic: "Organul sămânței ar trebui să fie/ geamăn cu organul cuvântului,/ iar nu pe acolo să-ți azvârlă și sămânța./ iar nu pe unde azvârlă din tine/ bucăți de animale moarte/ și bucăți de plante moarte./ exact cu acel loc dințos/ tocmai cu acela,/ să rostești taina cuvântului." Dar acestea sunt impulsuri trecătoare în drumul spre asceză. Suveran în lumea sa, poetul nu mai creează prin numire. Gestul artistic ce are drept de viață și de moarte își suprimă menirea: "Mâna împăratului nu mai poruncește obiecte,/ pentru că obiectele nu mai sunt./ Nu mai există nici argint și nici

¹ Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, Ed. Eminescu, 1981, București, p. 112

¹ Romul Munteanu, *Jurnal de cărți*, vol. III, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 118

aur, -/ oastea noastră este înfrântă de Parți./ soldații sunt morți." (*Mâna împăratului*) Barbaria realității, ca un tăvălug, învinge. În locul cuvintelor cu valențe infinite, concretul forme limitative, mai comodă pentru ființa umană blazată – premisă a hotărârii retragerii însângerate de pe câmpul de luptă interior: "Voi spune nu cuvinte, ci statui/ pe care de al Romei frig astral/ le-acopăr cu un sânge amărui/ și, și cu șaua smulsă de pe cal." (*Cântec*) Cântecul întrupării alunecă definitiv în cântecul stingerii, al extincției universale. În această lume a dezamăgirii materiei, nu a pierit sclipirea unei certitudini: cea a iubirii, unde iubirea și arta se confundă ca în *Leoaică tânără, iubirea*, pentru că amândouă schimbă sensurile lumii, împlinesc sau dezamăgesc, sunt la limita dintre real și autosugestie, unde laitmotivul pietrei este prima dată învins: "Ea era frumoasă ca umbra unei idei, -/ a piele de copil mirosea spinarea ei,/ a piatră proaspăt spartă/ a strigăt dintr-o limbă moartă [...] Ea era frumoasă ca umbra unui gând./ Între ape numai ea era pământ." (*Evocare*)

După momentul câștigării numelui prin luptă, în etapa anterioară, metafora devine sinecdocă matematică unde "Calul numit Troian se desparte astăzi de numele său/ Vorba aceea:/ $E=mc^2$." (*Pe harta unui miros*) Întru căutarea purității originare, în elanuri expresioniste, poetul pune în abis exclamația cristică: "Lăsați-mă să vin la copii!" Simte nevoia de început a receptării, a elanului dintâi când imaginația poetică putea face față celei mitice, setea de cunoaștere, de descifrare a esenței, fie și agresivă, era scuizabilă: "Cruciada copiilor abia acum se pregătește./ După plecarea zeilor,/ copiii au ajuns la putere/ și se ațin cu mari cuțite în mâini/ să izbească coaja de var a oului,/ oriunde l-ar întâlni." (*Neînțelegerea acceptată*) Drumul spre ermetismul cristalin al "nodurilor și semnelor" este metaforizat prin procesul ivirii perlei după agonizările scoicii: "Poate că din pricina unei boli/ s-a schimbat în perlă/ sau poate că s-a transformat în perlă/ din pricina unei idei/ care nu există pe pământ." (*Transformarea în perlă*) Toate întruchipările inimii sunt iluzii, tot ce naște sentimentul e trecere a "inimii mult mărite hrănind cu sângele ei/ armate de fantome." – astfel, atitudinile fundamentale, dincolo de vremelnicele lor manifestări ale omenirii, sunt aceleași: revenirea la ipostaza artistului din *Odă (în metru antic)* este prima condiție a accederii în alveola ermetică a versurilor ce nu mai mărturisesc. Gândul creator și privirea creatoare nu mai alcătuiesc un cuplu generativ,

unitatea lumii își continuă zdrențuirea: "Ochii ei nu-i mai erau de nici un folos/ din pricina faptului că se gândea." (*Ceramică*), iar magia oglinzii, loc de întâlnire a realului cu irealul, este stăpânită de cele trei colțuri ale triumghiului care permit evadarea, spre deosebire de cerc sau de oval, ce moare în sine gratuit ori sublimând, asemeni scoicilor pe fundul mărilor închegând și salvând sensuri: "Triumghiul vă zic, dragii mei,/ e izbăvirea unei oglinde." (*Linia împăcată cu sine însăși*)

În versuri cu o undă de forțare a notei poetice, Stănescu se definește pe sine ca pe o idee, este el însuși un cod care nu se poate dezvălui fără intervenția exterioară. În tot mai multe versuri este invocată o forță supremă, orgoliul statutului concurențial, neoromantic, la divinitate pălește. Fără sentimentul totului, la care nu are, de fapt, acces, esența lumii nu se revelează. Dureroasă revelația că este doar o parte – ce-i drept, privilegiată – a mecanismului superior cu care supraconștiința – atmanul filosofiei hinduse – funcționează: "Lanțul în chei mi-a căzut din stele în creier/ mi-au zornăit mințile de durere și de sunet./ Trupul meu tot deveni o cheie de fier,/ doamne, pentru o ușă uriașă/ la al cărei lacăt nu am cum să ajung./ decât numai dacă mă ridici în brațe." (*Cheie*) În locul voluptății baroce a figurării, poetul, exasperat de limitele formulelor de până acum, acceptă statutul de kamikaze al umanității într-o exclamație cu ecouri argheziene: "Haide, cât ești de mare, tu,/ haide, cât ești tu de indiferent,/ răsuște-mă și rupe-mă/ și deschide odată ușa aia!/ Haide, deschide-o odată!" În aceeași gamă de sens și expresie a interpelării divinității cu familiaritate – poate o modalitate de înfrânare a stingherelii – și în versurile următoare: "Doamne, de ce mă faci să urăsc/ ca să mă ții în viață!/? Haide, fii tu absența mea!" (*Cântec*) O astfel de încrâncenare își află vindecarea doar în meditația rece, a ideii pure. Numeroasele poezii purtând acest titlu cuprind tot mozaicul intonațiilor sufletului uman, de la exultare la armonie, marasm, încrâncenare – și, mai pe urmă, regăsire. Rememorează momentul impulsului creației, ispita sa dulce-amăruie care scoate omul pentru totdeauna din calma înșiruire a zilelor date de-a gata, prudente: "M-a izbit cu aripa un înger/ și am devenit rege,/ pe un tron în prăbușire." (*Schimbarea la față*) sau "A venit îngerul greci ca un balaur./ Mă izbea în sânge, în inimă și în cuvânt/ Dădea din aripi atât de tare/ că mă umpluse de vânătaie și de morminte." (*Aterizarea*) A accepta implicarea în viață prin toți porii înseamnă

receptarea sentimentului morții la tensiuni înalte; a o refuza încă nu este înțelepciune, ci stingere, mimare a elanurilor afective – oricum, continuarea drumului spre codurile oculte ale intelectului, zeflemitor cu dezvăluirile pasiunilor: "Nici să mângâi nu mai sunt în stare, -/ natura a devenit atât de străină și de ghimpoasă/ că numai gura mi-a rămas/ pentru surâs." (Imediat)

Ipostaza soldatului în simbioză cu cea a poetului reappare și în acest volum – înfățișând granița fragilă dintre viață și moarte, jocul facerii și al desfacerii, de fapt îngemănarea lor, rilkeană în substanță, mai crudă în numire: "Nu, nu, nu/ strigă în dureri mama mea, născându-mă/ nu, nu, nu/ strigă ea născându-mă; -/ viața nu e pentru ucidere/ viața nu e pentru ucidere./ Soldatul nădușit zise:/ - Ce sânge, cât de mult sânge/ și ce miros și ce strigăt/ dă femeia când naște/ și fără de nevoința glonțului." (Mama mea și soldatul ei) Durerosul scrâșnet al zămislirii – în plan biologic sau artistic – nu dispăre, ci amplifică angoasele de mai târziu, când manifestările concrete, scăpate din idee, dezamăgesc.

O veche povestire hasidică spune că fiecare dintre noi suntem legați de Dumnezeu printr-un fir, iar în clipa comiterii unei erori, acesta se rupe. Drept consecință a căinței (dacă ea există), Divinitatea oferă o altă șansă, înnodând firul. Volumul *Noduri și semne* desăvârșește înlăturarea durerii pierderii poziției privilegiate, de Creator de lumi, concurând statutul divin, însă nostalgia acelor vremuri rămâne în coaja purificării. Este retragerea din materialul vulgar, alegerea discreției emetismului, dar un emetism particular, mai puțin sobru, punctat cu exclamații patetice la care poetul nu renunță nici în acest volum, conferind originalitate tipului său de emetism. După trădarea prin cuvânt, vine vremea ispășirii prin alte tipuri de semne. Așa cum observa Alexandru Condeescu, acest volum înseamnă "o sublimă izbândă ce încheie acești ani din urmă petrecuți de Nichita Stănescu în «grădina Ghetsimani» a evoluției sale poetice, când mulți s-au îndoit de el, urmând prozaismul unei critici lipsite de entuziasm."¹ Entuziasmului expresionist, al mirării, i se substituie scepticismul. Acum caută mereu o situație într-un context în care nu se mai creionează singular. Își asumă apropierea de moarte prin formule mai potrivite: "De fapt nici să te naști nu e ceva nou/ și nici să mori nu e ceva nou./ Nu, nu e bine./ A scris-o înainte Serghei Esenin.../

Altceva, altceva, altceva.../ Nu credeam să-nvăț a muri vreodată." (Căutarea tonului) Cu disimulare vorbește despre impulsul hamletian de a renunța la viață, ale cărei experiențe i-au revelat iluzoriu datele condiției umane: "A fi sau a nu fi/ aceasta-i întrebarea!/ Absolut bineînțeles că aceasta-i întrebarea./ Mă și mir că a mai fost pusă./ Cred că am găsit ceva, însă./ Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră." (idem) Increatul emetic primește aici înfățișare poetică; Stănescu se eliberează de sentimentul că substanța universului său poetic a mai fost întrebuintată prin alte decoruri lingvistice. Și nu greșește; dar limbajul poetic al tuturor îndrăzneliilor îl singularizează, chiar și în pleiada epigonică ce-i va urma. Amestecul dintre animat și inanimat are expresie firească. Intenția de re-formulare cosmologică folosește "un tânăr metal transparent/ subțire ca lama tăioasă/ tăia orizonturi curbate și lent/ despărțea privirea de ochi/ cuvântul, de idee,/ raza, de stea/ pe când plutea o floare de tei/ în lăuntrul unei gândiri abstracte." (Semna) Final aromat, al armonizării Ideii în toate articulațiile sale, în ciuda impresiei că prin contestarea perechii cauză-efect lumea nu mai este.

Codurile artistice anterioare se re-dimensionează. Roata – ipostază a cercului în primele volume, cu semnificații deja discutate, ajută la dematerializare pentru a pune lumea pe alte temelii, așa cum însăși apariția roții a făcut-o: "Roata îi rupe carnea/ și carnea nu i se mai sfîrșește!/ Roata îi rupe osul/ și osul nu i se mai sfîrșește!/ roata îi rupe sângele/ și sângele nu i se mai sfîrșește./ Împărate!" (Nod 2) Tunelul oranj permite, printr-o deschidere, intrarea în oniric, iar prin alta, în real. Tulburat de propriile-i transfigurări artistice duse până la "aerul portocaliu" din primul volum, se întoarce în real, pe care-l vede ca pe o sumă de simboluri, iar nu în dezlănțuirea barocă a multiplicării lor periculoase: "Cu spăimântătoare viteză am trecut prin tunelul oranj,/ cu spăimântătoare viteză,/ când m-am trezit eram chiar pe câmp,/ căzut de pe cal,/ m-am bucurat de gângăni/ de mâini m-am bucurat și de picioare,/ de cerul albastru și mare/ iar nu oranj." (Prin tunelul oranj) Apolonicul stănescian nu capătă, cred eu, niciodată limpezimea olimpiană pură; mereu răzbate durerea drumului care a dus aici sau autopersiflarea. Este un statut care nu convinge total poate și din pricina faptului că a venit împreună cu o altă vârstă biologică, într-un târziu. Prin îngroparea cuvintelor de dragoste în pământ, el simulează renunțarea la ele, când de fapt

¹ Alex. Condeescu, *Polemios*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 186

ele sunt puse într-o germinare: "Mi-am îngropat cuvintele de dragoste în pământ/ și beregata mi-am spânzurat-o de gât./ Precis că sunt sfânt/ și numai atât./ Cele două picioare nici nu le mai simt/ și nici tălpile cu care merg mereu./ E absolut sigur că nu mai pot să mint./ Precis că sunt zeu." (Nod 4) În absența senzorialului și a afecțiunii creatoare, lumea se întoarce în simbol, din prudență, din oboseală, din dezamăgire: "mă înzeiam, mă înzeiam,/ nu mai muream, nu mai muream,/ în brațul meu întins și rece/ ca sceptor eu țineam ce nu mai trece,-/ și fix eram,/ piatră eram -/ și nici pământul nu-l roteam/ nu răsăream, nu apuneam, -/ și țara mea era un geam/ prin care nimeni nu privea." (Nod 11) Efortul cenzurării eului subiectiv îl transferă nevoii de tovarășie, interlocutorului de care are nevoie la cumpăna dintre lumile sale poetice: "Tu nu-înțelegi că cel mai greu e sentimentul?/ Tu nu-înțelegi că sentimentul unei pietre/ o smulge și o zboară și-o atarnă/ și-o plutește?" (Semn 3) Intrând acum pe celălalt capăt al tunelului oranj "...albul în desime/ e negru împărat". Această renunțare îi permite accesul într-o lume a esențelor în care "nenăscuții câini" îi latră pe "nenăscuții oameni", iar "stelele în sine- sunt un lăuntru din lăuntru depărtat", lumea blocată de invazia materiei invocate de poet. Renunțarea la ipostaza barocă înseamnă, oricum, a muri puțin. Purificarea ideii de reflexele ei materiale o face în permanentul dialog cu interlocutorul: "Lasă-mă, te rog, să vin să mor la tine acasă/ mielule, alungă mieii din jurul tău/ și lasă-mă să mor la tine acasă, mielule!/ Iedule, alungă iezii din jurul tău/ și lasă-mă să mor la tine acasă, iedule!" (Nod 10)

Identificarea creator-soldat, schițată anterior, în acest volum se realizează într-un limbaj al înverșunării; nimfa apolinică are câștig de cauză în fața manifestărilor dionisiace, exacerbate ale durerii. Din bătălia cu sinele anterior compasiunea este exclusă pentru că nu-și are locul în lumea ideii: "Cum știți cu toții, căzusem de pe cal, -/ și nemișcat stăteam în iarbă și roind în sânge,/ când nimfa pură ce nu știe a plânge/ trecu pe lângă mine./ - Ce-i cu ochiul ăla care l-ai deschis pe piept,/ privești cu el spre roșu de e atât de roșu?/ -Pleacă,/ târfă de zei, eu i-am strigat,/ e-o simplă rană de soldat!" (Nod 12) Proiectarea sinelui este conturată mereu, cu autoîncurajare, din perspectiva înstrăinării. Condiția umană impune sentimentele trecătoare, iar ființarea pe orbita lor duce, în cele din urmă, la uitare: "N-am să știu niciodată/ când am trăit,/ de ce am trăit am să uit/ cum uită ochiul spart, lumina." (Nod 13)

Întoarcerea dintr-un sens provizoriu în semnul tuturor sensurilor îndurerează, ca orice despărțire. Zborul din Idee în evantaiul sensurilor își schimbă funcționalitatea: "Tot astfel viața mea e-un fum ce se înnoadă/ și doar o pană de la vultur/ mă taie-n două și mă netezește/ iubito, peste câmpuri." (Semn 10) Ipostaza a geniului romantic, Daimonul refuză eliberarea eului poetic într-o asumarea senină a lumii Ideii pure; nici în acest volum nu se poate sustrage aurei eminesciene. Alt nume pentru lupta cu sine, lupta cu Daimonul îl ajută să se reflecte într-o eliberare: "Cerc să mă întind/ și Daimonul urlă că mă culc pe el,/ întind brațul și Daimonul meu urlă/ că îl pălmuiesc./ Alerg, - și Daimonul meu urlă/ că pe el alerg./ Stau, - și Daimonul meu urlă/ că pe el stau./ ei bine, mi-am zis,/ dacă tu ești pretutindeni,/ arată-mi-te!// El mi s-a arătat./ Urla." (Nod 15)

Disoluția pluvială se opune conservării prin ninsoare; alături de cuvânt, care, odată manifestat, a zdrobit unitatea lumii, e înstrăinat printr-o dulce iluzie a accesibilizării: "Căzusem strâmb cu verbul peste orizont/ că l-am făcut să fie-n două,/ ca buclile unui copil de înger/ pe mare-atunci când plouă./ Ce ploaie mai ploua pe mare/ și cât de mult, tu n-ai să știi, eu îmi doream,/ să ningă peste luciul ei doar cu ninsoare." (Nod 17) Absența, în acest volum, a vreunei poezii cu titlul *Cântec* este, discret, motivată. Apanaj al dionisiacului, dar în același timp loc al fluentelor rarefiate ce pot capta esențele prin infinitul intonării sunetelor în plan sincron în opoziție cu limitativul cuvânt în același plan (diacronia aducând, de fapt, lingvistic, inovațiile), muzica ar violenta acum retragerea olimpiacă: "Își încurcase între coastele mele aripa/ un vultur care credea că el cântă./ Mi-a dat sângele pe gură,/ iar ochiul/ mi-era o băltoacă." (Nod 20) Cuvântul se diluează până la transparență, în acord cu etericul semnelui muzical. Amprenta elanului care a creat cuvântul și materializările lui rămâne: "O subțiasem strângând-o cu brațul drept/ de coasta mea,/ cădeam cu respirarea peste ea,/ o adumbream cu umbra vorbei ce eram,/ pe toată eu o albăstream." (Nod 22) Principiul germinativ din trecut este anulat de cel al sterilizării în care orice materializare este nocivă: "Apoi, - ne-am despărțit/ cum pe jos și neagră/ se desparte umbra de frunză/ din pricina numai/ unui soare gândit/ ca un rău al luminii." (Semn 14) Apropierea de divinitate este, astfel, facilitată.

Salvarea prin inocență își modifică valorile expresioniste ale implicării entuziaste în ispita creării unei alte lumi, a exploziei

materiale baroce. Astfel, ispita întoarcerii din drumul spre turnul de fildeş ia neașteptata înfățișare a copilăriei: "Mi-am furat trupul de copil,/ l-am înfășat/ și l-am pus într-un coș împletit, -/ și l-am azvârit în fluviu/ să se ducă și să moară în deltă." Nenorocitul, tristul și tragicul de pescar milos/ mi-a venit cu el în brațe/ tocmai acum!" (Nod 23) – altă ipostază paradoxală a Daimonului. Acesta devine acum un adevărat personaj al volumului: "Ce faci acolo, m-a întrebat daimonul meu pe mine/ ce faci tu acolo?/ Capcane, nu vezi, eu fac capcane!/ Lanțuri pregătesc și lațuri pregătesc,/ nenumărate chei fără de lacăt!" (Nod 29) Manifestările iubirii sunt, acum, destructive și loc al simbiozei viață-moarte, de rezonanță blagiană: "Ce faceți voi cu mine cioplitori?/ eu am răcnit în sângerare./ Facem sicriu din sicomori/ și-adulmecare,/ sicriu te facem pentru ce iubești." (Nod 28) Jocul vieții și al morții este reluat în identitatea deja enunțată, poet-soldat, întru jertfa de sine: "Să văd cum plouă peste epoleți/ și ruginesc pistoalele la șold/ mi-a spus copacul cel măreț/ când atâma de el soldatul mort/ legat de ștreangul jugularei mele/ bătut de vânturi și spălat/ că el n-a fost adevărat soldat/ ci numai sarea lacrimilor mamei mele/ pe care el a-nvăduvit-o/ trăgând întâiul disperat/ că prin omorul său pe mă-sa și-a salvat." (Nod 27) Sentimentul inaccesibilității esenței este aici vulturoaica – impuls inițial la care poetul nu participă. Vulturul, măreție și pradă, solitudine și autoritate, este o altă fațetă a eului poetic: "am găsit-o pe vulturoaică stând pe ouă./ Am fluierat la ea, am urlat la ea, i-am cântat;/ ea, calmă și măreață, sus în vârf/ domnea peste ouăle ei din cuib./ Am vrut s-o alung/ dar mi-a sfâșiat obrazul cu pliscul./ Vă spun și vouă:/ Pe muntele ăsta nu e de urcat,/ pentru că nu e de văzut nimic!/ Vă zic și vouă:/ Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica!" (Sern 21)

Lumii de la început îi este refuzată germinația; pentru a nu repeta păcatul desacralizării, al destrămării prin numire, este necesară conservarea: "Ca o pasăre neagră pe un ou alb/ așa stau și îmi este dor de tine/ ca o pasăre albă pe un ou negru/ așa stau și îmi este dor de tine/ ca nimeni pe nimic/ așa stau și îmi este dor de tine." (Sern 23) Este oul nenunțit, barblian, care plătește eternitatea prin lipsa iubirii, a împlinirii ei, asemeni Luceafărului: "Osul e o bucurie numai atunci când este os al frunții,/ când apără iar nu dezbină,/ cum e vertebra alcalină/ din toiul greu al cărnii și al nunții." (Tonul) Pentru a atenua durerea și gravitatea drumului ales, motivează, eminescian: "În rest, vreme trece, vreme vine." (p. 106),

ca un ecou al *Diamantului Nordului*, dureroasă stingere a interesului pentru aproape.

Nodul 33, singurul cu subtitlu – semnificativ: *În liniștea serii* aduce ecouri literare din testamentul eminescian *Mai am un singur dor*, termină volumul printr-un epitaf disimulat în care valorile limbajului poetic sunt grațios reafirmate și la nivel formal, ultimul verb fiind o inovație ce consolidează forța de creație a artistului, fie ea și latentă: "Am gândit un mod atât de dulce/ de a se întâlni două cuvinte/ încât în jos înfloreau florile/ și sus/ înverzea iarba./ Am gândit un mod atât de dulce/ de a se izbi două cuvinte/ de parcă iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar ierbi." – dar, precum grafica ce însoțește volumul, doar la nivelul ordonării diferite a aceleiași plasmă. Baudelairiene flori ale răului ori argheziene flori de mucigai, floralul artistic stănescian aduce miresme cu totul noi, transgresând cu o grație fără egal spații considerate până acum antinormice: teluricul și celestul.

Experiment poetic și limbaj. Concluzii.

Experimentele în domeniul limbajului poetic în spațiul românesc nu au lipsit, pentru că mișcarea de avangardă susținută de publicațiile „Integral”, „75 HP” sau „Unu” au realizat, fie și provizoriu, ruptura cu tradiția, însă aceste experimente n-au reușit să capete rang gnoseologic. Inovațiile lexico-gramaticale ca: „Din mine spre tine răsar și apun”, „eu mă doar”, „a dezinima”, „adiat”, „n-ai să vii și n-ai să morți./ N-ai să șapte între sorți./ N-ai să toamnă, primăvară./ N-ai să iarnă, domnișoară” – experimente ce nu exclud o poezie de substanță, unde cuvântul își întărește funcția de transfigurare poetică - nu sunt străine de experimentele suprarealiste ale lui Gellu Naum („eu plou”), nici de limba spargă a Ninei Cassian din volumul *Loto-poeme* (1972), în care imită sonoritățile limbii române ori de limba leopardă a lui Virgil Teodorescu, unde imită sonoritățile unei limbi exotice, poate chiar de lettrismul lui Isidore Isou – reușita lor fiind aceea de a discredita convențiile estetice. Contemporani lui Stănescu, Marin Sorescu și Geo Dumitrescu (pentru a da doar două nume) operează tot o demitizare a clișeele lirice, unde prozaismul, epicizarea liricii devine o formă a subiectivității creatoare. Limba poezescă a lui Nichita sublimează aceste experimente, dorindu-se o „sărbătoare a limbii române”, iar procesul sublimării continuă și pe parcursul creației sale, unde ermetismul devine o formă esențializată a tristeții, așa cum la Mircea Ciobanu, prin negarea oricărei materialități a limbajului, ermetismul este dominat conceptual de ideea morții: „Sub impulsul creației lui Barbu, așezată, în fine, pe treapta cuvenită a ierarhiei valorilor, în poezia ultimelor aproximativ două decenii a apărut un ermetism de substanță și un tip de „poezie pură” ce nu copiază modelele, ci, luându-le doar drept puncte de reper, se înfăptuiește în modalități inedite. În tot atâtea modalități câte personalități poetice s-au revelat (sau re-revelat): Șt. Augustin Doinaș, Leonid Dimov, Cezar Baltag, Mircea Ciobanu.”¹

Notelor elegiace ale tristeții eminesciene N.S. le substituie

tristețea conceptualizată, dezamăgirea în fața unui univers nu dat, precum cel eminescian, ci creat de el însuși prin cuvânt. Ispita acestuia este neîncetată; renunțarea la el nu se face nici spontan, nici senin, ci cu scrâșnet dureros, pentru că nu mai crede că el este reflex al divinității creatoare. Întâlnirea cuvântului cu spațiul primar este lipsită de fecunditate, pentru că logosul trebuie să se modeleze pe contururile ideatice ale acestuia pentru a nu-l trăda, iar nu să-l ispitească în întruchipări temporare. Dacă la Cezar Ivănescu neîncrederea în forța cuvântului de a-și exercita acțiunea creatoare ori simbolică lunecă în afirmarea forței muzicale a sonorilor, la Nichita ea se conceptualizează tot mai mult, până la necesitatea inițierii, pentru a o dezvălui: „Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul./ repede, cât mai poți să te schimbi/ Schimbă-ți ochiul în cuvânt/ [...] I-am spus: tu nu știi că/ vorba crede,/ verbul putrezește/ iar cuvântul nu se întrupează ci se destrupează/ am pus un sentiment pe bronz și tu știi asta/ și a fiert din pricina luminii soarelui/ Am dat un nume unui copil/ și numele s-a spart de timp și de vrăbii/ -Știu asta, mi-a zis Daimonul./ Schimbă-te în cuvinte precum îți zic.” (*Daimonul meu către mine*, în *Epica magna*) – replică la poemul *Lupta lui Iacob cu îngerul*, numele nu mai creează, nu mai identifică, alchimia artei prin cuvânt nu mai naște, prin afect, lumea, pentru că „Adevăr înseamnă, la origine, ceea ce a fost smuls prin luptă dintr-o stare de ascundere.” (M. Heidegger)

Debutul lui Nichita s-a petrecut într-o atmosferă stimulativă, în care exista încrederea că atâtea frustrări ale ființei umane dintr-un anumit loc și timp se pot vindeca prin poezie. Efuziunile expresioniste în care se caută intrarea în timp și spațiu, asemeni primelor volume, deși în formule poetice personalizate sunt comune epocii prin Ana Blandiana, Ioan Alexandru ori Constanța Buzea. Epicizarea limbajului său reprezintă, de altfel, o trăsătură a epocii sale, ca reacție la lirismul demonstrativ al anilor '60 (la rândul lui, reacție la poezia epocii anterioare care subordonase cu totul esteticul socialului). Modernismul desfășoară două tipuri mai bine individualizate: unul care caută absolutul în banalul cotidian, iar altul care asimilează sensibilul Ideii; or, Nichita Stănescu le practică, poetic, pe amândouă, în tendința bergsoniană de cunoaștere *cu sine*. Dacă există, așa cum au arătat în capitolele precedente, atâtea puncte de contact cu poezia interbelică, dar mai ales cu cea eminesciană, universul liric al lui Stănescu sintetizează numeroase tendințe ale propriei sale epoci, de la

¹ Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. II. Ed. Minerva, București, 1985, p. 238

efuziunile expresioniste la încrederea pe care o acordă simbolismul muzicalității versurilor, la romantism, balcanismul ludic, epicizare, ermetism, cu o forță creatoare în care, dorind să cunoască lumea cu sine, se identifică pe sine cu tot mai mult scepticism. Este momentul final în care "limbajul literar nu se mai susține decât pentru a cânta mai bine necesitatea de a muri."¹ Pentru a re-crea lumea prin cuvânt este necesară re-crearea sensurilor oboșite, retrase în concept într-o odihnă; semnificatul rămâne, semnificatul poate fi salvat prin esențializare, pentru că semnificatul nu mai acoperă semnificatul, negându-și demiurgic creația prin retragerea "în burta unui verb". Ludicul său nu este niciodată gratuit: "Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât știința de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvântului și a forța spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispare și Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvârșire nou."² Acesta este și elementul de unitate al universului său liric, indiferent de etapă.

¹ R. Barthes, *Le degré zero*..., p. 55

² E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 124

Bibliografia

operei lui Nichita Stănescu

1. *Sensul iubirii*, prefațată de Silviu Iosifescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960;
2. *O viziune a sentimentelor*, Editura pentru literatură, București, 1964;
3. *Dreptul la timp*, cu ilustrații de Mihai Vulcănescu, Editura Tineretului, București, 1965;
4. *11 elegii*, Editura Tineretului, București, 1966;
5. *Oul și sfera*, Editura pentru literatură, București, 1967;
6. *Alfa (1957-1967)*, Editura Tineretului, București, 1967;
7. *Roșu vertical*, Editura Militară, București, 1967 (col. "Columna");
8. *Laus Ptolemaei*, cu ilustrații de Mihai Sânzianu, Editura Tineretului, București, 1968;
9. *Necuvintele*, cu ilustrații de Mihai Sânzianu, Editura Tineretului, București, 1969;
10. *Un pământ numit România*, Editura Militară, București, 1969;
11. *În dulcele stil clasic*, Editura Eminescu, București, 1970;
12. *Poezii*, Editura Albatros, București, 1970, col. "Cele mai frumoase poezii";
13. *Belgradul în cinci prieteni*, cu portretul scriitorului, prefață de Mircea Tomuș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972;
14. *Măreția frigului. Romanul unui sentiment*, Editura Junimea, Iași, 1972, col. "Lyra";
15. *Cartea de recitare*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
16. *Clar de inimă. Versuri de dragoste*, Editura Junimea, Iași, 1973;
17. *Starea poeziei*, prefață de Aurei Martin, Editura Minerva, București, 1975, (col. "Biblioteca pentru toți");
18. *Epica magna*, cu ilustrații de Sorin Dumitrescu, Editura Junimea, Iași, 1978;
19. *Operele imperfecte*, cu desene (6 ipoteze de boți antropomorfe și șase studii asupra autorului de Sorin Dumitrescu), Editura Albatros, București, 1979;
20. *Sub semnul întrebării (Biografie)*, Ed. Cartea Românească, București, 1979;
21. *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982, coperta și ilustrațiile aparțin autorului;
22. *Noduri și semne*, (33 de noduri, 22 semne, ilustrații de Sorin Dumitrescu), Editura Cartea Românească, București, 1982;
23. *Oase plângând*, col. Revistei "Lumina", Pandiovo, Iugoslavia, 1982
24. *Ordinea cuvintelor (1957-1983)*, volumele I și II, *Cuvânt înainte* de Nichita Stănescu, prefață, cronologie și ediție îngrijită cu acordul autorului de Alexandru Condeescu, Editura Cartea Românească, col. "Mari scriitori români", București, 1985;
25. *Antimetafizica*. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu. Editura Cartea Românească, București, 1985.

26. *Amintiri din prezent*, selecția textelor și însemnarea finală de Gheorghe Tomozei, Editura Sport-Turism, București, 1985;
27. *Poezii*, Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de Ștefania Mincu, București, Editura Albatros, 1987 (col. Texte comentate, Lyceum);
28. *Poezii*, Antologie, postfață și bibliografie de Cristian Moraru, București, Editura Minerva, 1988, col. "Arcade";
29. *Fiziologia poeziei*, proză și versuri 1957-1983. Ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Editura Eminescu, București, 1990;
30. *Colindă de inimă*. Poeme de dragoste. Antologie de Alexandru Condeescu, Editura Porto-Franco, Galați, 1991;
31. *Cu vili și cu morții laolaltă*, [Versuri] Editura Harisma, București/R", 1991, cu un cuvânt înainte intitulat *Nichita înainte mergătorul* de Sorin Dumitrescu, datat 5 decembrie 1990;
32. *Îngerul cu o carte în mâini* [Versuri] Ilustrații de Nichita Stănescu, Editura Libertas, Ploiești, 1991;
33. *Leoaică tânără, iubirea*. Poeme. Antologie realizată de Dumitru Udrea, Editura Inter Contemp Press, București, colecția 1991, "Poesis";
34. *Argotice*. (Cântece la drumul mare). Versuri. Ediție alcătuită, îngrijită și prefațată de Doina Ciurea, Editura Românul, București, 1992.

BIBLIOGRAFIE

I. Dicționare, istorii literare, volume de critică

- | | |
|----------------------|---|
| *** | <i>Scriitori români</i> , Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, (articol semnat de Marian Papahagi). |
| *** | <i>Dicționar de literatură română</i> , Editura Univers, București, 1979, (articol semnat de Eugen Simion); |
| *** | <i>Nichita Stănescu. Album memorial</i> (alcătuit și redactat de Gheorghe Tomozei), editat de revista "Viața Românească", decembrie 1984; |
| *** | <i>Nichita Stănescu. "Frumos ca umbra unei idei"</i> , Editura Albatros, București, 1985 (volum îngrijit de Constantin Crișan), |
| Adamek, Diana | <i>Ochiul de linx. Barocul și revenirea sale</i> , Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 1997; |
| Alboiu, George | <i>Un poet printre critici</i> , Editura Cartea Românească, București, 1979, pp. 99-101; |
| Alexandrian | <i>Istoria filosofiei oculte</i> , Editura Humanitas, București, 1994; |
| Amado, Alonso | <i>Materie și formă în poezie</i> , Editura Univers, București, 1982; |
| Andriescu, Al. | <i>Arta recitării</i> , în <i>Disocieri</i> , Editura Junimea, Iași, 1973, pp. 170-176; <i>Clar de inimă</i> , în <i>Relief contemporan</i> , Editura Junimea, Iași, 1974, pp. 136-146; |
| Andriescu, Alexandru | <i>Traectorii lirice</i> , Editura Cartea Românească, București, 1974; |
| Angheliescu, Sanda | <i>Nichita Stănescu interpretat de...</i> , Prefață, notă asupra ediției, antologie, cronologie și bibliografie, Editura Eminescu, Iași, 1974; |
| Balotă, Nicolae | <i>Calea, adevărul și viața. Meditații religioase</i> , Editura Eminescu, București, 1995; |
| Baltag, Nicolae | <i>Laus Ptolemaei Clar de inimă</i> , în <i>Polemos</i> , Editura Cartea Românească, București, 1978, |
| Barbu, Eugen | <i>Copiii teribili. Nichita Stănescu</i> , în <i>O istorie polemică și antologică a literaturii române, de la origini până în prezent</i> . Poezia română contemporană, Editura Eminescu, București, 1975, pp. 73-86; |
| Barthes, Roland | <i>Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques</i> , Editions du Seuil, Paris, 1972; |
| Barthes, Roland | <i>Plăcerea textului</i> , Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994; |
| Blaga, Lucian | <i>Geneza metaforei și sensul culturii</i> , Editura Humanitas, București, 1994; |
| Bozaru, Dan | <i>Oul cosmic</i> , Editura Deceneu, București, 1995; |
| Braga, Corin | <i>Nichita Stănescu. Orizontul imaginar</i> , Editura Imago, |

- Sibiu, 1993;
 Caraion, Ion *Jurnal de lectură și contralectură*, Editura Cartea Românească, București, 1980;
 Călinescu, Matei *Aspecte literare*, Editura pentru Literatură, București, 1965;
 Cărtărescu, Mircea *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999;
 Căndroveanu, Hristu *Un lanus al poeziei moderne*, în *Alfabet liric*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 201-228; *Nichita Stănescu sau Măreția frigului*, în *Poeți și poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1980, pp. 150-155;
 Ciobanu, Nicolae *Măreția frigului, A reciti, A recrea...*, în *Critica... în primă instanță*, Editura Eminescu, București, 1974, pp. 81-89;
 Condeescu, Alex. *Polemos*, Editura Cartea Românească, București, 1978;
 Ciopraga, Constantin *Nichita Stănescu în două oglinzi, în între Ulysse și Don Quijote*, Editura Junimea, Iași, 1978, pp. 159-166;
 Cornea, Paul *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iași, 1998;
 Cosma, Anton *Jurnal de cărți*, vol. III, Editura Eminescu, București, 1982;
 Coufoubaritsis, Lambros *Aux origines de la pensée européenne*, Paris, 1970;
 Cristea, Dan *În dulcele stil clasic*, în *Un an de poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 143-149; *Obsesia sinelui*, în *Faptul de a scrie*, Editura Cartea Românească, București, 1980, pp. 88-91;
 Crișan, Constantin *Înșirarea din metaforă*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
 Derida, Jacques *L'écriture et la différence*, Edition du Seuil, Paris, 1967;
 Dimitriu, Daniel *Noul Amphion*, în *Ares și Eros*, Editura Junimea, Iași, 1978, pp. 113-139 și *Nichita Stănescu, Geneza poemului*, Editura Universității "Al. I. Cuza", Iași, 1997;
 Doinaș, Ștefan Augustin *Poezia și poetica lui Nichita Stănescu*, în *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1980, pp. 193-202; *Lampa neadevărului necesar*, în *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 91-96; *Despre moda poetică*, în *Poezie și modă poetică*, Editura Eminescu, București, 1972, pp. 151-216; *Deconstruirea realului*, în *Nichita Stănescu "Frumos ca umbra unei idei"*, Editura Albatros, București, 1985, volum îngrijit de Constantin Crișan;
 Dorcescu, Eugen *Nichita Stănescu. Cuvântul, eliberare și capcană*, în *Metafora poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1975, pp. 149-151;
 Durand, Gilbert *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în erhetipologia generală*, cu prefață și postfață de Radu Toma, în traducerea lui Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1977;
 Eastman, Max A. *Shakespeare's Critics: from Johnson to Auden, a Medley of Judgements*, USA, 1964;
 Eliade, Mircea *La nostalgie des origines*, Paris, 1978;
 Alchimia asiatică, Editura Humanitas, București, 1991;

Felea, Victor

Fontanier, Pierre
 Gană, George

Genette, Gerard
 Georgescu, Paul

Greimas, A.J.
 Grigurcu, Gh.

Grupul U
 Guenon, Rene
 Lotreanu, Ion

Manoiescu, Nicolae

Marcus, Solomon

Martin, Aurel

Martin, Mircea

Martino, Pierre
 Micu, Dumitru

Mincu, Marin

Mincu, Ștefania

Nichita Stănescu: "Dreptul la timp", "11 elegii", în *Reflexe critice*, E.P.L., București, 1968, pp. 88-89; *Nichita Stănescu: "În dulcele stil clasic"*, în *Poezie și critică*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 132-137; *Nichita Stănescu: "Starea poeziei"*, în *Aspecte ale poeziei de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, pp. 22-32;
Figurile limbajului, Editura Univers, București, 1977;
Opera literară a lui Lucian Blaga, Editura Minerva, București, 1976;
Figuri, Editura Univers, București, 1978;
Nichita Stănescu: "Sensul iubirii", în *Părerii literare*, E.P.L., București, 1964, pp. 207-215;
Despre sens, Editura Univers, București, 1986;
"11 elegii", în *Teritoriu liric*, Ed. Eminescu, București, 1972, pp. 170-178; *Fantazarea abstractizantă*. *Nichita Stănescu*, în *Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1979, pp. 311-315;
Rhetorique generale, Editions du Seuil, Paris, 1982;
Le symbolisme de la croix, Editura Vega, Paris, 1989;
Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu, în *Caligrafii critice*, Editura Eminescu, București, 1971, pp. 189-213;
Despre poezie, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 232-235; *"România literară"*, XI, nr. 46, 1978;
Nichita Stănescu, în *Nichita Stănescu. "Frumos ca umbra unei idei"*; *Lingvistica matematică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1966;
Nichita Stănescu, în *Poeți contemporani*, II, Editura Eminescu, București, 1971, pp. 181-195; *Nichita Stănescu*, în *Pro patria*, Editura Militară, București, 1974, pp. 12-130; *Nichita Stănescu sau starea poeziei*, în *Acolade*, Editura Eminescu, București, 1977, pp. 106-126;
Nichita Stănescu, în *Paranteze*, Editura Eminescu, București, 1981, pp. 163-165;
Nichita Stănescu: "11 elegii", *"Oul și sfera"*, *"Obiecte cosmice"*, în *Generație și creație*, E.P.L., București, 1969, pp. 11-23;
Parnasse et symbolisme, Armand Colin, Paris, 1967;
Modernismul românesc, vol. II, Ed. Minerva, București, 1985;
Limbaje lirice contemporane, Ed. Minerva, București, 1988; *Dulcele stil stănescian*, în *Periplu*, Editura Cartea Românească, București, 1977, pp. 295-307; *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1996;
Reformularea lirismului, în *Poezie și generație*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 48-50;
Generație și creație, Editura pentru Literatură, București, 1969;
Nichita Stănescu între poesis și poienin, Editura Eminescu, București, 1991, *Prefață (antologie, tabel cronologic și comentarii) la Nichita Stănescu, Poezii*,

Moraru, Cornel
 Moraru, Cristian
 Munteanu, Romul
 Munteanu, Ștefan
 Muthu, Mircea
 Negoșescu, Ion
 Negrici, Eugen
 Nietzsche, Friedrich
 Noica, Constantin
 Oarcăsu, Ion
 Papahagi, Marian
 Pascal
 Păunescu, Adrian
 Petrescu, Ioana Em.
 Petroveanu, Mihail
 Piru, Alexandru
 Plotin
 Poantă, Petru

Editura Albatros, colecția "Texte Comentate", București, 1987;
Orgolioasele neîmpliniri ale poetului, în *Semnele realului*. *Seleționări critice convergente*, Editura Eminescu, București, 1981, pp. 59-70;
Postfață, în Nichita Stănescu, *Poezii*, antologie, postfață și bibliografie, Editura Minerva, Col. "Arcade", București, pp. 331-379;
Nichita Stănescu, în *Jurnal de cărți*, vol. III, Editura Eminescu, București, 1981, pp. 100-118;
Limba română artistică, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981;
Alchimia milenului, Editura Cartea Românească, București, 1989;
Scriitori contemporani, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994;
Nepăsarea suverană, în *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1978, pp. 55-90;
Sistematica poeziei, Editura Cartea Românească, 1988;
Introducere în poezia contemporană, Editura Cartea Românească, București, 1985;
"De la Apollo la Faust", în *Nașterea tragediei*, Editura Meridiane, București, 1978;
Izvoare de filosofie. Culegere de studii și texte, ediție îngrijită de Const. Floru, C. Noica, M. Vulcănescu, București, I/1942;
Nichita Stănescu: "Sensul iubirii", în *Opinii despre poezie*, E.P.L., București, 1965, pp. 196-201; *Nichita Stănescu: "Dreptul la timp"*, în *Oglinzi paralele*, E.P.L., București, 1967, pp. 237-243; *Elegiile speculative*, în *Prezențe poetice*, E.P.L., București, 1968, pp. 158-165;
Poezia lui Nichita Stănescu, în *Exerciții de lectură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, pp. 178-185; *"Notă" asupra traducerii la volumul Plăcerea textului de Roland Barthes*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1994;
Cugetări, Ed. Științifică, București, 1992;
Nichita Stănescu, în *Sub semnul întrebării*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 520-528;
Ptolemeu sau elogiul erorii, în *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pp. 221-241; *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989;
Nichita Stănescu, în *Traectorii lirice*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 253-264;
Nichita Stănescu, în *Poezia românească contemporană*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1975, pp. 120-136;
Istoria literaturii române, Editura Univers București, 1981, pp. 493-495;
Enneada, I, 12;
Formele abstracte ale liricii, în *Modalități lirice contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, pp. 135-154;

Pop, Ion
 Popa, Marian
 Prelipceanu, Nicolae
 Puslojic, Adam
 Raicu, Lucian
 Ruja, Alexandru
 Rusu, M.N.
 Saussure, F. de
 Sângeorzan, Zaharia
 Simion, Eugen
 Stănescu, C.
 Șestov, Lev
 Ștefănescu, Alex.
 Taine, Henri
 Tomuș, Mircea
 Tuchilă, Costin
 Tupan, Ana-Maria

Jocul poeziei, Editura Cartea Românească, București, 1985; *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, Ed. Albatros, col. "Monografii", București, 1980; *Nichita Stănescu*, în *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, pp. 77-119;
Nichita Stănescu după "Epica magna", în *Competență și performanță*, Editura Cartea Românească, București, pp. 259-268;
Interviuri fără Platon, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, pp. 157-161;
Muzeul cuvântului, în *Nichita Stănescu. "Frumos ca umbra unei idei"*, op. cit.;
Nichita Stănescu: "11 elegii", *"Laus Ptolemaei"*, *"În dulcele stil clasic"*, în *Structuri literare*, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 260-270; *Starea poeziei*, în *Practica scrisului și experiența lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1978, pp. 315-317;
Poezia expresiei, *Nichita Stănescu*, în *Valori lirice actuale*, Editura Facia, Timișoara, 1979, pp. 96-104;
Orfeu abstract, *Tudor Arghezi și Nichita Stănescu*, în *Utopica*, E.P.L., București, 1969, pp. 101-116;
Cours de linguistique generale, Payot, Paris, 1969;
Nichita Stănescu, în *Conversații critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, pp. 88-91;
Poezia poeziei. Criza de identitate. Un poet al transparenței, *Nichita Stănescu*, în *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978, pp. 164-188; *Andru plângând*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, ed. cit., 1984; *O neasemuită vorbire*, în *Album memorial Nichita Stănescu*; *Posteritatea critică a lui Nichita Stănescu*, în *Caiete critice*, nr. 3-4 (88-89), 1995;
Dimineața poezilor, Editura Cartea Românească, București, 1980;
Nichita Stănescu, *"Necuvintele"*, *"Un pământ numit România"*, în *Poeți și critici*, Editura Eminescu, București, 1972, pp. 48-59;
Noaptea în Grădina Ghetsimani, Ed. Polirom, Iași, 1995;
Introducere în opera lui Nichita Stănescu, Editura Minerva, seria "Introducere în opera lui...", București, 1986; *Între da și nu*, Editura Cartea Românească, București, 1982;
Filosofia artei, Editura Meridiane, București, 1991;
Poetica lui Nichita Stănescu, în *Istoria literară și poezie*, Editura Facia, Timișoara, 1974, pp. 205-209; *Nichita Stănescu: "Epica magna"*, în *Miscarea literară*, Editura Eminescu, București, 1981 pp. 111-114;
Cetățile poeziei, Ed. Cartea Românească, București, 1983;
Scenarii și limbaje poetice, Editura Minerva, București, 1989;

- Uricariu, Doina *Nichita Stănescu, lirismul paradoxal*, Editura Du Style, col. "Eseuri", București, 1998; *Comparatismul paradoxal*, în *Ecorseuri*, Editura Cartea Românească, București, 1990, pp. 401-494;
- Ursache, Magda *Nichita Stănescu, în A patra dimensiune*, Editura Junimea, Iași, 1973, pp. 109-145;
- Vișan, Constantin *Semnături în contemporaneitate. Portrete în dialog*, Editura Cartea Românească, București, 1986;
- Vrânceanu, Dragoș *Nichita Stănescu: "Clar de inimă"*, în *Materia literară și idealurile ei*, Editura Eminescu, București, 1976, pp. 130-133;
- Wald, Henri *Expresivitatea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1982;
- Walzel, O. *Conținut și formă în opera poetică*, Editura Univers, București, 1976;
- Wilde, Oscar *Portretul lui Dorian Gray*, Editura pentru Literatură, București, 1967;
- Wittgenstein, Ludwig *Remarques philosophiques*, Gallimard, Paris, 1975;

II. Studii, articole, cronici

- Andreaș, Dorina *Nichita Stănescu*, în *Tribuna*, nr. 27/1976; "Contemplare" și "criză de timp", în *Tribuna*, nr. 27/1976;
- Atanasiu, Victor *O ipostază a poetului*, în *Amfiteatru*, nr. 1/1981;
- Bădescu, Horia *Cartea de recitare*, în *Steaua*, nr. 23/1972;
- Băileșteanu, Fănuș *Jocul sinelui*, în *Convorbiri literare*, nr. 10/1978; *La marginea jocului*, *Orizont* XXXV, nr. 13, 31 martie, 1984;
- Călinescu, Matei *O însemnare despre Laus Ptolemaei*, în *România literară*, II, nr. 7 (19), 13 februarie, 1969;
- Cistelean, Ioana *Unu și multiplu*, în *Echinox*, nr. 6/1994;
- Crîșan, Constantin *Fantasticul destin al unui ludi magister al poeziei*, în *Steaua*, nr. 1/1983;
- Cubleșan, Constantin *O viziune a sentimentelor*, în *Tribuna*, nr. 21/1964;
- Dima, Al. *Viziunea cosmică în literatura românească*, *Nichita Stănescu*, în *Convorbiri literare*, nr. 4/1978;
- Dimov, Leonid *Laus Ptolemaei*, în *Luceafărul*, nr. 49/1968;
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe *Frumosul elf*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXXIII, nr. 1, ian-martie, 1984;
- Iliescu, Adriana *Romantismul vizionar*, în *România literară*, nr. 8/1979;
- Liiceanu, Gabriel *Necuvintele și neconceptele*, în *Transilvania*, nr. 12, decembrie 1984;
- Losovici, M.D. *Nichita Stănescu; Vedere și viziune*, în *Convorbiri literare*, nr. 10/1980;
- Marcus, Solomon *Nodurile lui Nichita Stănescu*, în *Paradoxul*, Editura Albatros, București, 1984;
- Maxim, Ion *Nichita Stănescu, "Epica magna"*, în *Orizont*, nr. 2/1979;
- Micu, Dumitru *Dreptul la timp*, în *Scinteia*, 2.IV.1965; *În ducele stil clasic*, în *Scinteia*, 20.X.1970; *Sensul umanist al poeziei lui Nichita Stănescu*, în *Tomis*, nr. 23/1973; "Starea poeziei" de Nichita Stănescu, în *Contemporanul*, nr. 40/1975;
- Mincu, Marin *Aventura dramatică a semnificantului*, în *Luceafărul*, XXII, nr. 30(900), 28 iulie, 1979;
- Munteanu, Romul *O voce unică*, în *România literară*, nr. 50/1978;
- Oarcăsu, Ion *Dreptul la timp*, în *Tribuna*, nr. 17/1965;
- Papahagi, Marian *Poezia lui Nichita Stănescu*, în *Transilvania*, nr. 1/1976;
- Petrescu, Liviu *O altă poetică*, în *Tribuna*, nr. 45(801), 8 nov. 1873;
- Pricop, Constantin *"11 elegii"*, în *România literară*, nr. 21/1970; *Nichita Stănescu, Vitalitatea lirică*, în *Convorbiri literare*, nr. 11/1978;
- Simion, Eugen *Sensul iubirii*, în *Contemporanul*, nr. 3/1961; *Nichita*

Sorescu, Marin	Stănescu: "Dreptul la timp", în <i>Gazeta literară</i> , nr. 28/1965; Doi poeți munteni, Nichita Stănescu și Geo Dumitrescu, în <i>Scîntala tineretului</i> , 11.V.1967; "Oul și sfera", în <i>Gazeta literară</i> , nr. 13/1968; "Laus Ptolemaei", în <i>România literară</i> , nr. 32, 33/1969; "În dulcele stil clasic", în <i>Luceafărul</i> , nr. 38/1970; Un poet al transparenței, în <i>România literară</i> , nr. 48/1972; Elegiile lui Nichita Stănescu, în <i>România literară</i> , nr. 50/1978; Cel ce gîndește cu vederea, în <i>România literară</i> , nr. 43/1982; Cîntecele inorogului, în <i>România literară</i> , nr. 13/1983; "O viziune a sentimentelor", în <i>Luceafărul</i> , nr. 6/1964;
Ștefănescu, Alex.	Nichita Stănescu. O "carte de recitare", "Belgradul în cinci prieteni", "Măreția frigului", în <i>Tomis</i> , nr. 17/1972; Poezia lui Nichita Stănescu, în <i>Cronica</i> , nr. 31/1980;
Tomuș, Mircea	Universul poeziei tinere, în <i>Steaua</i> , nr. 7/1964; Necuvintele, în <i>Tribuna</i> , nr. 8/1970;
Ulici, Laurențiu	Epica magna, în <i>Contemporanul</i> , nr. 47/1978; Fața și reversul, <i>Contemporanul</i> , nr. 18/1979; Nichita Stănescu, "Noduri și semne", în <i>Contemporanul</i> , nr. 41/1982;
Ursache, Magda	Nichita Stănescu. "Redimensionarea tradiției", în <i>Cronica</i> , nr. 19/1971; Aventura limbajului poetic, în <i>Cronica</i> , nr. 14/1973;
Vlad, Ion	Poezia ca eveniment al lecturii, în <i>Tribuna</i> , nr. 35/1979; Nichita Stănescu. "Semnele lecturii", în <i>Tribuna</i> , nr. 13/1983.

CUPRINS

I. CONSIDERAȚII ASUPRA RAPORTULUI SEMNIFICANT/SEMNIFICAT	7
CUVÂNTUL – REFLEXIE A REALITĂȚII	12
CUVÂNTUL – CREATOR DE LUMI	16
II. SUB SEMNUL MIRĂRII	23
CERCUL	28
SOARELE	35
LUNA	36
CUVÂNTUL	44
VALORI POETICE ALE VERBULUI "A FI"	47
OCHIUL	50
MIȘCAREA VERTICALĂ	54
III. SPRE SEMNUL ÎNDOIELII	59
SEMNIFICANT/SEMNIFICAT – ÎNCREAT/CREAT	59
PROVIZORATUL SENSULUI	61
EZITARE ÎNTRE STAGNARE ȘI EXPANSIUNE	64
IV. IMAGINAȚIE ȘI RIGOARE	74
IMAGINAȚIE	77
A, SALVATORUL	80
ÎN UMBRA RIGORII	87
V. POEMUL – ÎNTRE ERMETISM ȘI PRODUCTIVITATE POETICĂ	103
POEMUL – PRODUCTIVITATE LINGVISTICĂ	106
ORIGINALITATEA ERMETISMULUI STĂNESCIAN	117
EXPERIMENT POETIC ȘI LIMBAJ	134
BIBLIOGRAFIA OPEREI	137
BIBLIOGRAFIE	139

Aduc mulțumirile mele
domnului Dumitru Micu
pentru sprijinul științific
acordat.